This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sachs.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1883

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 28 au 30 mars 1883

SEPTIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXIII

3381

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 28 AU 30 MARS 1883

SEPTIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 13 janvier 1883, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le Président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

« Que la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne aurait lieu en même temps que la réunion des délégués des Sociétés Savantes, du mercredi 28 mars au vendredi 30 mars. »

Par arrêté en date du 19 mars, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts, pendant la session de 1883, seraient présidées successivement par :

MM. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts;

Edmond About, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements;

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts;

3° Que le président et le vice-président seraient assistés pendant les deux jours de la session par :

MM. Gustave Ollendorff, chef du bureau des Musées et Expositions, secrétaire du Comité;
Henry Jouin, secrétaire rapporteur.

Séance du mercredi 28 *mars* 1883.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à deux heures, dans le grand amphithéâtre Gerson.

Assistent à la séance : MM. Charton, sénateur; Liouville, député; Étienne Arago, conservateur du Musée national du Luxembourg; Lafenestre, commissaire général des Expositions; Philippe Burty, inspecteur des Beaux-Arts; Arthur Baignières, Henry Havard, membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, ainsi que MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite M. Gréau (Julien), président de la Société des Amis des Arts de l'Aube, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Le 4 avril 1877, un de mes prédécesseurs, M. le marquis de Chennevières, inaugurait les réunions périodiques des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Plusieurs d'entre vous se rencontrent dans cette salle pour la septième fois. Elle leur est devenue familière, et ils doivent, je me l'imagine, s'y sentir un peu chez eux. C'est un grand honneur en même temps qu'un grand plaisir pour moi de vous y souhaiter la bienvenue au nom du gouvernement de la République, et de vous remercier de l'empressement

avec lequel vous avez répondu à l'appel qui vous était adressé.

« Il y a sept ans, Messieurs, treize Sociétés avaient envoyé ici des délégués; soixante-dix Sociétés sont représentées au Congrès de cette année. Voilà des chiffres éloquents, et l'on pourrait citer plus d'une institution devenue puissante dont l'enfance n'a pas été marquée par d'aussi rapides progrès.

« Vous vous plaisez à étudier le passé, à interroger les monuments et les choses d'autrefois, à éclaircir des points restés obscurs de notre histoire artistique, à faire mieux connaître des artistes fameux, à tirer de l'ombre d'intéressantes figures qui méritaient de n'y pas demeurer; mais le passé ne vous prend pas tout entiers, et vous ne voulez pas n'être que des antiquaires; le présent vous attire aussi et vous touche; de là ces notices et ces mémoires sur des tentatives et des efforts qu'on ne saurait encourager par trop d'éloges, parce qu'ils sont l'espérance de l'avenir.

« Tous les arts apportent leur tribut à nos réunions : le théâtre et la musique, comme l'architecture, la peinture, la statuaire, la gravure; celui des arts du dessin est surtout abondant et varié. C'est qu'ils sont les plus féconds; c'est que leurs créations sont innombrables et, partout, frappent nos yeux et sollicitent nos réflexions; c'est que la science agrandit sans cesse leur vaste domaine; c'est que ce sont tous les jours des manifestations nouvelles et de nouveaux procédés.

« Quelle impulsion a été donnée depuis quelques années à l'enseignement du dessin, quelle bonne volonté des municipalités a secondé l'action du Gouvernement, vous le savez, et je ne veux pas le rappeler ici; mais je veux dire que l'élan, loin de se ralentir, s'accroît au delà de toutes les prévisions. Partout les écoles se fortifient, se complètent; partout on en voit naître où il n'y en avait pas jusqu'ici; partout pénètrent les bonnes méthodes et les bons modèles. Ainsi se formera une génération d'ouvriers instruits et habiles qui, dans toutes les industries dont l'art est le fond ou que tout au moins il ennoblit et rehausse, maintiendront à notre pays sa vieille supériorité. Vous suivez avec joie cet heureux mouvement.

« Mais les destinées de ce qu'on appelle l'art pur ne laissent pas non plus le Gouvernement indifférent. Comment le serait-il dans la patrie de Jean Cousin, de Lebrun, de Lesueur, du Poussin, de

Watteau, de David, de Gros, de Géricault, d'Ingres, d'Eugène Delacroix, de Théodore Rousseau, de Millet, de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Coustou, de Houdon et de Rude? Aussi n'est-ce pas sans une certaine inquiétude qu'il constate parfois un dédain étrange pour ce que respectaient ces grands maîtres comme l'indiscutable vérité, une sorte d'abdication de la pensée sous ce prétexte qu'il ne faut rien ajouter à la nature.

« Cet art dégagé de toute application industrielle est ce qui vous occupe de préférence, et c'est de ses œuvres et des fondations destinées à en développer l'intelligence et le sentiment que vous aimez surtout à nous entretenir.

« Il ne s'ouvre pas en province un Musée, grâce au zèle des villes et des particuliers, que nous ne l'apprenions par vous. Ces musées récents, comme ceux qui existent déjà depuis longtemps en province, sont la propriété de vos cités, mais ils sont aussi une partie du trésor artistique de la France et, à ce titre, l'administration croit qu'il est de son devoir et de son honneur de les enrichir. Un petit crédit voté l'année dernière par le Parlement lui permettra d'envoyer à ceux qui en ont le plus besoin quelques subsides qui les aideront à améliorer leurs installations ou à dresser leurs catalogues; espérons que petit crédit deviendra grand.

« En plaçant dans vos collections la plupart des ouvrages qu'il achète chaque année au Salon, l'État ne fait que vous payer une dette. S'il contribue à l'éclat de vos musées, quels présents inestimables les siens n'ont-ils pas reçus de vous! N'est-ce pas de la province que lui sont venus en plus grand nombre les chefs-d'œuvre de la céramique, de la ciselure, de la sculpture sur bois, de la miniature sur vélin, de la tapisserie, de l'émaillure qui sont l'orgueil du Louvre et de l'hôtel Cluny? Et ce Musée du Trocadéro qui, né d'hier, est déjà célèbre, n'est-ce pas à la province qu'il doit ce qu'il nous montre de plus original, de plus élégant, de plus magnifique? N'est-ce pas à Reims, à Poitiers, à Beauvais, à Dijon, à Chartres, à Vézelay, à Toulouse, à Rouen, à Sens qu'il a emprunté ses plus étonnantes merveilles? Et combien de merveilles encore tant d'autres villes de notre chère France où l'art s'est épanoui en floraisons charmantes ou superbes ne lui prêteront-elles pas? Vous irez le visiter, et vous aurez le droit d'en sortir fiers des dons que vous lui avez faits et de ceux que vous lui ferez encore.

« Peut-être, en contemplant les belles reproductions qui s'y voient déjà de grandes œuvres du passé, serez-vous tentés d'entreprendre sur l'art qui produisit ces œuvres immortelles, sur la vie de ceux qui conçurent le plan et dirigèrent la construction des édifices auxquels elles appartiennent, sur la condition des ouvriers qui les bâtirent et les ornèrent, des études dont le résumé serait l'attrait de nos prochaines réunions. Ne résistez pas, Messieurs, à cette tentation-là.

« Je sais bien que de moindres sujets peuvent vous séduire : tout a de l'intérêt où l'art a mis son empreinte. Seulement il arrive que ce qui a longtemps excité notre curiosité et fourni un aliment à notre goût pour la recherche grossit et s'exagère quelque peu à nos propres yeux, et nous oublions que l'importance n'en saurait être aussi grande aux yeux des autres. Voilà pourquoi se recommandent surtout, il me semble, à vos investigations patientes et sagaces les questions qui sont de nature à inspirer des travaux dont le plus nombreux auditoire ne peut manquer d'entendre la lecture avec l'attention la plus vive et la plus soutenue.

« Mais ce n'est point à des études, si fécondes qu'on le suppose, que votre activité entend se borner. Vous avez d'autres ambitions encore. C'est la passion du beau qui vous a rapprochés; c'est pour l'aimer mieux, d'un amour plus ardent et plus fort, que vous vous êtes unis; c'est aussi pour que du foyer commun jaillissent des rayons et des flammes qui éclairent et embrasent autour de vous d'autres âmes, ignorantes et froides encore. Que la foi qui vous remplit soit donc une foi éloquente et agissante! Faites des prosélytes qui en feront à leur tour. L'amour du beau par vous propagé ne sera pas stérile : il enfantera des artistes dont les œuvres seront l'honneur et l'orgueil du pays; et, ainsi, vous aurez servi la gloire de la France. »

La parole est donnée à M. Th. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, pour lire un travail relatif à l'histoire de la céramique.

M. Lhuillier, en compulsant les actes de l'état civil de la commune d'Avon, près Fontainebleau, est parvenu à reconstituer l'histoire d'un certain nombre de céramistes et de faïenciers depuis

le seizième siècle jusqu'à notre époque. Guillaume de Blénod tient une place importante dans ce mémoire.

Dans la seconde partie de son travail, M. le vice-président de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne donne lecture d'une correspondance inédite du chevalier Folard, ministre de France en Bavière, adressée au siècle dernier à M. de Choiseul, ministre des Affaires étrangères, à Paris, et tendant à faire entrer dans notre manufacture nationale de Sèvres un chimiste bavarois en mesure de fabriquer la porcelaine d'après les procédés en usage en Saxe.

M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité à Besançon, lit ensuite un mémoire sur le portrait du président Richardot, du Musée du Louvre, restitué à Rubens.

On sait qu'antérieurement à 1852 le portrait du président Richardot était inscrit sur les livrets du Musée du Louvre au nom de Rubens. Cette attribution a été changée par M. Frédéric Villot, qui, en inscrivant le nom de Van Dyck au-dessous du portrait en question, croyait évidemment corriger une ancienne erreur. C'est contre cette dernière attribution que s'élève M. le secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, membre de la Société des arts réunis de la Mayenne, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un mémoire intitulé : *Reliquaire de Gervais Tressard, gouaches de Gabriel Raveneau, tableaux de Boucher et de Jean-Baptiste Huet.*

L'étude de M. Abraham a trait à diverses œuvres peintes ou sculptées découvertes dans sa région ou faisant partie de son cabinet, à des peintures de Jean-Baptiste Huet et de François Boucher, et à une *Vierge* en ivoire du quinzième siècle.

M. Abraham parle notamment d'un reliquaire daté de 1470, et signé par Gervais Tressard, orfèvre habitant alors Château-Gontier, ainsi que de miniatures fort curieuses de Gabriel Raveneau, artiste inconnu du début du dix-huitième siècle.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un manuscrit sur Carl Engel, par M. A. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam (Seine-et-Oise).

C'est une étude biographique sur un musicologue anglais, que

présente M. Hervé. Engel était un érudit qui s'est appliqué à retrouver, d'après les monuments assyriens, phéniciens et grecs, la série des instruments de musique en usage dans l'antiquité.

La parole est donnée à M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qui lit un travail sur des peintures murales du seizième siècle, découvertes à Gisors.

Le mémoire de M. Le Breton a pour objet la description d'une frise décorative représentant le triomphe de César, peinte sur mur dans une habitation particulière, à Gisors. Cette peinture, récemment découverte, date du milieu du seizième siècle. Il paraît vraisemblable que des artistes de l'école de Fontainebleau l'ont exécutée. M. Le Breton souhaiterait vivement pouvoir en nommer l'auteur. S'il n'y parvient pas, du moins laisse-t-il présumer que cette œuvre d'art doit avoir été faite sur l'ordre et pour le compte de Renée de Ferrare.

M. Émile Letellier, président de la Société des archives photographiques du Havre, lit ensuite une note sur une découverte d'anciennes monnaies en or, à Bléville.

Cent vingt-neuf pièces d'or des règnes de Charles VII, Louis XI, etc., découvertes à Bléville (Seine-Inférieure), sont minutieusement décrites par M. Letellier, qui fait passer sous les yeux des délégués la photographie de ces monnaies.

L'ordre du jour appelle ensuite la lecture des mémoires de M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art, à Gap, sur les anciennes églises du diocèse d'Embrun; de M. Le Brun, membre de la Société d'Émulation de Lisieux, sur les peintures murales de l'église Saint-Jacques, à Lisieux, et de M. Fauconneau-Dufresne, président du Comité de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre, sur les Châteaux du bas Berry.

M. Warluzel, membre de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet, lit, en l'absence de son collègue, M. Delhumeau, une notice sur l'Exposition d'art ancien et d'art industriel ouverte, en septembre 1882, à Cholet.

M. le directeur des Beaux-Arts lève la séance à quatre heures et demie.

La seconde séance de la session est fixée au vendredi 30 mars, à

une heure et demie, dans la salle du concours général (bâtiment Gerson), l'amphithéâtre devant être occupé par les membres du Congrès pédagogique.

Séance du vendredi 30 *mars* 1883.

PRÉSIDENCE DE M. EDMOND ABOUT.

La séance est ouverte à deux heures et demie, sous la présidence de M. Edmond About, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de M. G. Ollendorff, secrétaire du Comité, et de M. Jouin, rapporteur.

M. le docteur Sicard, secrétaire perpétuel de la Société de statistique de Marseille, est appelé par M. le président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. Edmond About, président, prononce une allocution sur l'enseignement du dessin au point de vue de l'art décoratif.

M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, juge suppléant au tribunal de commerce, empêché de lire lui-même son travail, est suppléé par le rapporteur. La communication de M. Jacquier sur l'initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art est l'exposé de ce que peut faire, sans subvention de l'État, un chef d'industrie soucieux de l'éducation professionnelle des apprentis et des ouvriers adultes qu'il emploie. M. Jacquier rend justice aux progrès accomplis à ce point de vue. Comme industriel, il estime qu'il y a lieu d'assurer la présence du plus grand nombre possible d'apprentis aux cours du soir des écoles de dessin.

Les réformes qu'il préconise pourraient, dit-il, être adoptées par tous les chefs d'industrie sans que l'État ait à augmenter le budget de l'enseignement du dessin.

L'ordre du jour appelle la lecture de « Documents inédits sur les travaux des sculpteurs Verbeckt et Francin pour la place Royale de Bordeaux, de 1733 à 1751 », par M. Charles Marionneau, correspondant du comité, à Bordeaux.

Des lettres inédites du sculpteur Verbeckt et de M. de Tourny, intendant de la Guyenne, relatives à la décoration de la place

Royale de Bordeaux, sont communiquées à l'assemblée. Ces documents seront publiés au compte rendu annuel avec la notice de M. Marionneau.

M. Advielle, membre de la Société artésienne des Amis des arts d'Arras, suppléé dans sa lecture par M. Montagne, a fait l'historique d'un groupe de Tuby, sculpteur du Roi, placé dans l'église paroissiale de Sceaux depuis l'an XI de la République.

M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille et professeur de reproductions graphiques à l'école des arts décoratifs, résume en quelques paroles l'idée générale de son cours. Ce qui préoccupe M. Vidal, c'est que la pensée originale de l'artiste soit respectée par ceux qui se chargent de la reproduire.

Le professeur expose les divers procédés récemment découverts et qu'il importe de faire connaître au public, afin que la transformation d'une composition dessinée se puisse faire sans que l'œuvre originale soit jamais altérée. L'étude écrite de M. Vidal paraîtra dans le compte rendu de la session.

La parole est donnée à M. A. Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité, qui lit un mémoire intitulé : « Une page de l'histoire du théâtre. »

Ce sont les origines du théâtre à Cambrai et dans les Flandres que retrace le secrétaire de la Société cambrésienne. Une « Société de rhétorique » appelée « Abbaye des Cache Pourfit » a été la première troupe des comédiens dans la région du Nord. Cambrai ne posséda de théâtre permanent que vers la fin du dix-huitième siècle, et avant cette fondation Voltaire assista à la représentation d'*OEdipe* et de la *Critique* d'*OEdipe*, jouées à Cambrai par les acteurs de la « Société de rhétorique » en exercice. Plus tard, Fabre d'Églantine dirige un instant une troupe d'acteurs qui séjourne à Cambrai.

M. le président invite ensuite M. Célestin Port, archiviste du département de Maine-et-Loire, membre non résident du Comité, à Angers, à donner lecture d'une note intitulée : « L'opinium des maistres d'œuvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpentier maistre d'œuvre de la cherpenterie de Gisieulx. »

Une pièce inédite, retrouvée par M. Port dans les archives du département de Maine-et-Loire, établit que Michel Colombe fut

invité en 1496 à envoyer à Saumur dix maîtres d'œuvres chargés d'une expertise à l'abbaye de Saint-Florent. Les noms de ces dix artistes n'avaient été cités par personne encore : chacun d'eux est désigné par l'indication d'un des grands travaux accomplis par lui. Le document communiqué trouvera sa place au compte rendu annuel.

M. Albert Jacquot, membre de la Société d'archéologie de Lorraine et du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy, lit ensuite un mémoire intitulé : « Recherches artistiques en Lorraine. »

La lecture de ce délégué est la continuation de l'étude qu'il avait envoyée à la précédente session : ce sont les instruments de musique figurés sur les monuments peints ou sculptés de sa région qui intéressent M. Jacquot.

La parole est donnée à M. J. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes et de la Société des antiquaires de France, qui lit une note sur une ancienne copie de la *Cène* de Léonard de Vinci.

L'origine de la copie de la *Cène* de Léonard de Vinci, exposée au Louvre, occupe M. Roman. Cet écrivain tend à établir qu'elle a été commandée par le cardinal Georges d'Amboise, et non par le connétable de Montmorency, comme on l'a supposé jusqu'ici. M. Roman ne croit pas pouvoir établir cette origine d'une façon certaine, mais il espère que les indications présentées par lui seront le point de départ d'études ultérieures destinées à fixer définitivement la solution de cette question d'art.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, sur l'art dans le Midi.

M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire et secrétaire rapporteur du Comité, est invité à lire son rapport sur les travaux de la session.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, PAR M. HENRY JOUIN, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART, SECRÉTAIRE RAPPORTEUR DU COMITÉ.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
« MESSIEURS,

« Le publiciste Valentin, dont les *Lettres à sa cousine Madeleine* ont été recueillies et mises en ordre par un écrivain de race, que l'on croit de la descendance de Montaigne, eut un jour à parler du Musée du Louvre. Toutes les questions d'ailleurs l'attiraient. Il avait écrit la veille sur le Musée de Landerneau. Mais son étude sur cette galerie n'a pas obtenu la célébrité qui s'attache, en ce moment encore, à sa *Lettre* sur le Musée du Louvre. On n'a pas oublié le règlement quelque peu sévère dont notre publiciste, — il y a de cela vingt-deux ans, — prétendit, il est vrai, sans preuves bien certaines, avoir reçu la communication, et qui débutait par ces mots :

« Tout conservateur atteint et convaincu d'avoir gratté un tableau sera gratté à son tour.

« L'opération aura lieu dans les formes ordinaires. Le patient, tiré de son cadre, sera étendu sur le parquet... »

« Le reste ne saurait être lu sans frémissement. Mais les livres de Valentin vous sont connus, et je ne crois pas utile de nommer ici l'homme d'esprit qui nous a conservé les *Lettres* de cet autre lui-même.

« On ne nomme que les absents ou les oubliés.

« Vous me pardonnerez, Messieurs, d'avoir été distrait pendant la lecture de M. Castan, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité, par le souvenir de l'ukase terrifiant dont parle Valentin.

« Que propose, en effet, votre collègue dans sa curieuse étude sur le *Portrait du président Richardot?* Si j'ai bien saisi la pen-

[1] M. Edmond About, membre du Comité.

sée de l'auteur, ce tableau, que Frédéric Villot a inscrit au nom de Van Dyck, doit être restitué à Rubens.

« Le grattage est modeste : il n'atteindra que la bordure. Nous pouvons donc espérer qu'un homme courageux osera s'y livrer.

« Mais encore fallait-il quelques preuves pour déposséder Van Dyck. Elles abondent sous la plume de M. Castan. Il est vrai, Frédéric Villot n'avait rien inventé. Il s'appuyait sur Jean-Baptiste Descamps, l'historien des peintres flamands, allemands et hollandais. J'entends l'objection. Descamps a publié son livre en 1754, et rien ne prouve qu'il soit informé. A la vérité, la plupart des biographies des maitres flamands ont été en partie traduites par Descamps de Karel Van Mander, qui fut à la fois peintre, poëte, savant, critique et homme de bien. Si Descamps pouvait être redevable à Van Mander du renseignement qu'il donne sur le portrait de Richardot, sa bonne foi et son érudition se trouveraient hors d'atteinte. Et du même coup, son témoignage donnerait quelque crédit à l'opinion de Villot. Malheureusement, Van Mander n'a rien à voir en cette affaire. Il n'a pas connu Van Dyck. M. Castan a donc la partie belle lorsqu'il combat Descamps sur le portrait de Richardot.

« Toutefois convient-il de s'embarrasser outre mesure de textes, de dates, de conjectures, lorsqu'il s'agit du beau? La lumière part de l'Orient, et l'œil de l'homme suit invinciblement la lumière, sans s'inquiéter de son principe ou de sa fin. Le rayon l'attire, et l'œil enivré se joue dans son prisme d'or.

« Ainsi de l'art.

« Au point où nous sommes parvenus dans la lecture des maîtres, lecture qui relève du goût bien plus que du raisonnement, nous estimons que la signature de Rubens serait en son lieu sur le portrait du président Richardot. A cela, pas d'objection. M. Paul Mantz, mis en cause par M. Castan, n'a pas craint de dire : « Nous « avons toujours regardé ce portrait comme une œuvre authentique « de Rubens, et si notre opinion personnelle avait la moindre valeur « en pareille matière, nous autoriserions volontiers M. Castan à « ajouter à son propre sentiment le médiocre appoint de notre « témoignage personnel. »

« A ce langage, empreint d'une excessive réserve, vous avez reconnu, Messieurs, le talent de bon aloi de l'ancien directeur des Beaux-Arts.

« Mais restituer à Rubens une œuvre de haut style, dont on l'avait dépossédé, n'a pas suffi au zèle de M. Castan. L'historien succédant au critique s'est appliqué à fixer la date du tableau. Le portrait du président Richardot serait antérieur de cinq années, d'après M. Castan, au départ de Rubens pour Mantoue. Ce panneau, dont notre Louvre est fier, aurait donc été peint par le maître d'Anvers lorsqu'il n'avait encore que dix-huit ans. Sans doute les synchronismes, les relations de famille ou d'amitié sont présentés avec beaucoup d'art par M. Castan à l'appui de sa thèse, qui, si elle était acceptée, fixerait un point capital pour la critique; car aucune œuvre de Rubens exécutée par lui pendant sa jeunesse n'est actuellement connue. Quoi qu'il en soit, nous n'osons suivre votre confrère jusqu'au bout de ses déductions. L'inexpérience rend timide, et la coloration vigoureuse du portrait de Richardot nous incline, malgré nous, à en chercher la date en deçà du passage de Rubens en Italie.

« Au surplus, M. Castan sait bien que les éclaireurs marchent isolés : c'est leur péril et c'est leur gloire. Le jour où l'armée les rejoint, ils reprennent leur place dans les rangs et ne sont plus que des soldats.

« M. Delhumeau, membre de la Société des Sciences et des Beaux-Arts de Cholet, vous a entretenus d'une *Exposition d'art ancien et d'art industriel.* Cholet est, vous le savez, une ville manufacturière. Nous ne sommes donc pas surpris de la tentative généreuse faite par la Société des Sciences et des Beaux-Arts. Il est, en effet, reconnu qu'en France les régions industrielles sont celles où l'art est le plus florissant. On sait quelle est l'activité commerciale des Flandres françaises : or, c'est le département du Nord qui compte le plus grand nombre de musées. Mais ce qui est principalement à l'honneur de la Société des Sciences et des Beaux-Arts, c'est d'avoir fait preuve d'initiative, deux années seulement après sa fondation, en ouvrant une exposition locale avec le seul concours des artistes, des collectionneurs et des industriels de la ville.

« Toutes les fois que les Sociétés des Beaux-Arts des départements organisent une exposition ou créent un musée, elles méritent d'être encouragées dans leur œuvre de centralisation et de salutaire enseignement. Sans doute, les expositions rétrospectives d'Amiens, de Rouen, de Troyes, de Nancy, de Bordeaux, laissent loin derrière

elles l'exposition de Cholet, mais M. Delhumeau s'est montré selon nous trop sévère en taxant celle-ci d'improvisation. Il est vrai que les improvisations brillantes ne sont pas rares : ce n'est, après tout, qu'une question de tempérament chez l'improvisateur.

« M. Le Brun, membre de la Société d'Émulation de Lisieux, s'est méfié de notre mémoire. Reprenant, après M. de Caumont, la description des peintures murales de l'église Saint-Jacques, à Lisieux, il nous oblige à ne rien oublier. Sachons-lui gré de cette attention. Le monument date du seizième siècle, sa décoration vaut la peine qu'on en parle, d'autant plus qu'elle n'est visible que depuis trente années, — quelque maladroit, — si ce n'est un homme de grande sagesse, — ayant, en des temps lointains, jeté sur les saintes légendes et leurs donateurs un linceul de badigeon.

« Qui donc a parlé de ces acclamations invariables que font entendre les foules sur les pas des hommes de guerre ou en face du génie?

« Invariables, peut-être; mais monotones, jamais.

« Depuis la création de la section des Beaux-Arts, M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, prend part à vos sessions annuelles, et le sujet qu'il traite a pour titre invariable : *l'Art dans le Midi*.

« Je n'ai pas tort de parler d'acclamation. Le style imagé, vif, chaleureux, dans lequel s'exprime M. Parrocel, donne à ses pages écrites le caractère d'un appel énergique lorsqu'il s'adresse aux vivants, d'un salut glorieux s'il parle aux morts illustres. Pascal Coste, Penchaud, Vaudoyer et maint autre l'ont retenu devant leurs œuvres, leur vie publique, leurs fiertés intimes. Aujourd'hui, M. Parrocel retrace l'histoire de l'architecte Auguste Martin. Trop développée pour être lue à cette tribune, vous la trouverez au compte rendu de la session; mais là encore, elle ne sera qu'un chapitre de l'histoire générale de l'*Art dans le Midi*, à laquelle s'est voué votre confrère, par un sentiment de patriotisme qui l'honore.

« Il veut bien dire qu'en agissant de la sorte, il collabore à l'entreprise méritoire de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Collaboration précieuse, assurément, que celle qui enveloppe l'œuvre d'art et le maître d'œuvre dans une même étude. Qu'un semblable labeur ne vous effraye pas, Messieurs. Je relève sous la plume de M. Parrocel une parole très-juste : « Si nous avons été

prodigues envers les étrangers, notre école nationale ne compte encore que peu d'historiens. »

« Au cours de son ouvrage sur les *Châteaux du bas Berry*, M. Fauconneau-Dufresne, président du Comité de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre, aborde les questions les plus diverses. L'art de l'architecte, la science de l'ingénieur, le récit des luttes héroïques soutenues par la France contre l'Angleterre au temps des Plantagenets, le tableau plus modeste des sites, des coutumes, des événements qui se réclamaient de sa plume, sont l'objet, dans le mémoire de votre collègue, de plusieurs chapitres d'un réel intérêt. M. Fauconneau-Dufresne a résumé les historiens du Berry qui l'avaient précédé, mais en aucun endroit de son travail il ne s'est interdit d'aimables ou de savantes digressions à propos des ruines qui l'arrêtent et qu'il restitue avec non moins de bonheur que l'eût fait un architecte de profession, en face des restes éloquents d'Éleusis ou de Sélinonte. George Sand, retirée à Nohant, non loin du lieu où réside l'historien des châteaux du bas Berry, avait dit : « L'histoire de la législation se fait avec de vieux titres, l'histoire des mœurs avec de vieilles lettres. » M. Fauconneau-Dufresne démontre éloquemment combien était incomplet l'aphorisme de son illustre compatriote. Les vieilles pierres sont aussi des germes pour l'histoire. Votre confrère s'est souvenu de cette autre parole de Victor Hugo : « C'est une piété d'épargner les ruines », et il a fait plus que de les épargner, il les a relevées.

« Le groupe sculpté par Tuby en 1680, à la demande du duc du Maine, n'avait pas besoin qu'on le relevât. Il est à l'abri des révolutions et des atteintes du temps dans l'église paroissiale de Sceaux. Est-ce à dire que M. Advielle, membre de la Société artésienne des Arts d'Arras, n'a pas eu raison d'écrire sur cette œuvre remarquable? Bien au contraire, Tuby, dit le Romain, sculpteur du Roi, membre de l'Académie, appartient à la même génération que Coyzevox, Girardon, Puget; il fut plus d'une fois le collaborateur des deux premiers, et divers historiens se sont mépris sur ses ouvrages, au point de les attribuer à Puget. Il fallait couper court à de telles erreurs. C'est ce qu'a fait M. Advielle. Le groupe méritait ce soin. Il paraît que Le Brun l'aurait composé. En ce temps-là, Le Brun dictait aux sculpteurs comme aux peintres, aux orfèvres comme aux tapissiers, et nous sommes tenus de recon-

naître qu'il ne dictait pas si mal. Que Tuby ait reçu la dictée de l'ordonnateur des bâtiments, nous le voulons bien, mais, à coup sûr, il l'a traduite en homme habile. Il y a plus, pour quiconque a vu de près le *Monument de Turenne* aux Invalides, le groupe de l'église de Sceaux est signé de Tuby. Mais ceux qui ne savaient lire cette signature, ni dans le modelé, ni dans le jet des draperies, ni dans l'expression des têtes, la trouveront à l'avenir sur le socle du marbre, c'est-à-dire dans le compte rendu de cette session, où M. Advielle vient de l'écrire.

« Nous rentrons au Louvre sur les pas de M. Roman, membre du Comité de l'inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes et de la Société des antiquaires de France. — Parlons tout bas, afin que l'ombre du farouche publiciste dont il est question plus haut ne se doute de rien. — Un inventaire du cardinal Georges d'Amboise, neveu du ministre de Louis XII, mentionne une copie de la *Cène* de Léonard « faicte en toille en grands personnaiges que feu monseigneur fit apporter de Milan ». Cet inventaire date du 13 novembre 1540. Qu'est devenue cette copie de la *Cène* exécutée pendant les premières années du seizième siècle, c'est-à-dire à une époque où l'inimitable chef-d'œuvre de Léonard avait conservé toute sa fraîcheur, puisque ce fut seulement en 1545 que des dégradations sérieuses furent signalées dans la fresque de *Santa Maria delle Grazie?* M. Roman la suppose au Louvre.

« On pensait généralement que la copie exposée au Louvre avait été commandée par le connétable de Montmorency et placée par lui dans la chapelle d'Écouen. Voici une nouvelle hypothèse sur l'origine véritable de cette copie, hypothèse bien faite pour intriguer l'esprit, et sans doute nous aurons un jour le dernier mot de l'énigme. Toutefois, la date de l'ouvrage que possède notre Musée ne se trouverait pas reculée par la découverte de M. Roman, car on est communément d'accord que la copie de la *Cène*, quel qu'en ait été le premier possesseur, a dû être faite par Marco d'Oggione, celui-là même qui a peint vers 1510 l'admirable réplique, aujourd'hui placée à l'École des Beaux-Arts de Londres. Mais il n'est pas d'un bon exemple de troquer ses parchemins. Si la copie de Léonard est un héritage du cardinal d'Amboise, il est temps de ne plus voir en elle un don des Montmorency. *Habent sua fata*...

« L'abbaye de « les cache pourfit » n'est point un monument

d'architecture. M. Durieux, secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité, vous a raconté l'histoire de cette académie de gaie science ou société de rhétorique. Quoi de plus imprévu, de plus curieux que ces origines provinciales du théâtre? Les « joueurs sur cars » ou comédiens ambulants montés sur leurs chariots, qui égayaient nos pères au seizième siècle; les « compagnons joueurs de l'espée et du baston », les « mystères ou jeux sans parler », les « monstrances » ou tableaux vivants, l'« abbé et ses supports », c'est-à-dire le directeur de la troupe et la troupe elle-même, nous intéressent à leur histoire oubliée.

« Nous avons suivi, sous la conduite de M. Durieux, ces « Enfants sans souci » à Arras, à Valenciennes, à Péronne, à Lille, à Douai, au Quesnoy. Ces courses nous faisaient songer malgré nous à d'autres comédiens dont on retrouve la trace à Bordeaux, à Nantes, à Lyon (où fut joué l'*Étourdi* en 1653), à Avignon, à Narbonne, à Montpellier, où le chef de la troupe, à la fois poëte et acteur, joua le *Dépit amoureux* en l'an 1654. C'étaient aussi là des origines, d'humbles débuts. Vous savez où ils ont conduit la scène française.

« L'étude de M. Durieux a cette rare fortune d'être neuve dans toutes ses parties, et de captiver l'esprit par les moindres détails. Saviez-vous que Voltaire avait assisté à Cambrai, au mois de juillet 1722, à la représentation d'*Œdipe* et de sa *Critique?* Saviez-vous que le théâtre de Cambrai, fondé seulement en 1773, avait ouvert ses portes à une troupe de comédiens conduite par un jeune homme de Carcassonne, âgé de vingt-six ans, Philippe-François-Nazaire Fabre, l'heureux lauréat de l'églantine d'or, aux Jeux floraux? Hélas! que ne demeura-t-il à Cambrai! Il y jouait sans doute des pièces de sa façon! Trop pressé d'accepter un rôle dans le drame terrible de 1793, l'auteur du *Philinte de Molière,* des *Précepteurs* et de la chanson naïve *Il pleut, il pleut, bergère,* devait périr sur l'échafaud.

« Je ne veux rien vous dire du règlement fort original « rendu par messieurs du magistrat de Cambrai pour la police du spectacle en 1773 ». Il vaut la peine d'être connu. Vous le lirez au compte rendu. Mais j'ai parcouru ce matin le décret impérial sur le Théâtre-Français, daté du quartier de Moscou, 14 octobre 1812.

Manifestement il y a progrès en 1812. Le magistrat de Cambrai n'avait pas atteint la perfection dans l'administration d'un théâtre.

« J'ai nommé Voltaire. Le mardi 6 du présent mois — le fait est récent — a passé à l'hôtel Drouot une estampe d'après Moreau représentant le *Couronnement de Voltaire* sur le Théâtre-Français aux Tuileries, le 30 mars 1778, après la sixième représentation d'*Irène*. J'ai lu dans quelque chronique que Moreau, ayant à peu près terminé son dessin, voulut le soumettre à Voltaire. Au milieu de l'orchestre, un spectateur tournant le dos à la scène observait les galeries. Sa tête n'était qu'ébauchée. Ne riez pas, Messieurs, de la distraction de ce personnage. Un statuaire de notre temps, David d'Angers, dit expressément dans ses notes que maintes fois au théâtre il lui est arrivé d'en agir ainsi pour surprendre dans l'auditoire quelque jeu de physionomie qu'il savait ensuite interpréter dans une composition.

« — Qu'est-ce cela? dit Voltaire.

« — Cela, répondit l'artiste, c'est un distrait, un curieux, quelque provincial, un malavisé qui vous oublie et s'isole dans son rêve. Je le ferai vieux et laid.

« — Ce serait une faute, repartit le poëte. Dans l'ordre de la pensée, quiconque s'isole et ne voit que son labeur deviendra puissant. Faites-le jeune, enthousiaste, intelligent. D'ailleurs, si c'est un provincial, en province, monsieur Moreau, on est toujours jeune. »

« Cette parole me revient à l'esprit au moment où je parcours d'un doigt rapide ces études si diverses que vous avez fait applaudir sur le théâtre, les peintres, les sculpteurs, les architectes, l'art ancien, l'industrie d'art, les châteaux et les temples. Voltaire avait raison. Rien ne vous paraît aride. Vous avez l'enthousiasme, la foi, la ténacité. Paris et ses grands bruits ne parviennent pas à vous distraire. Vous êtes à votre labeur. En province, on est toujours jeune.

« Ce n'est pas M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, qui voudrait me contredire. Avec quel soin ce chercheur essaye de reconstituer la genèse de peintures murales récemment découvertes à Gisors! Il s'agit d'une frise décorative dans une habitation particulière. Par instants, en écoutant parler M. Le Breton, je me suis cru guidé par un artiste

érudit à travers les thermes de Pompéi. Au surplus, mon illusion n'avait rien de trop étrange. De l'aveu de votre confrère, les peintures de Gisors seraient une œuvre gallo-florentine. Leur auteur appartiendrait à l'école de Fontainebleau. Or, Primatice et Rosso ne sont-ils pas les descendants de ces peintres aimables auxquels l'ancienne Rome avait demandé de décorer Pompéi? « Nous avons tout lieu, dit M. Le Breton, d'attribuer ces peintures à quelque élève de Primatice ou de Nicolo del Abbate, venu à cet effet de Fontainebleau. Étant donné le sujet traité, *Scènes du triomphe de Jules César*, après avoir examiné la plupart des *Triomphes* allemands ou italiens des quinzième et seizième siècles, il nous paraît résulter de cette étude que le *Triomphe de César* par Mantegna a dû exercer une certaine influence sur l'esprit de l'artiste qui a exécuté la frise de Gisors. Certes, ce dernier est loin d'avoir atteint à cet art si élevé dans l'interprétation de l'antique, à cette expression de physionomie si ferme, si nette de modelé qui distinguent Mantegna. Toutefois, certains détails révèlent sur divers points une inspiration peu différente de celle du grand maître italien.»

« Nous voici renseignés sur l'œuvre. Mais quel en est l'auteur? M. Le Breton a cherché à le découvrir, et c'est avec beaucoup de sens qu'il a d'abord tenté de retrouver le nom du personnage qui avait pu commander cette décoration. L'écrivain, dans ses conjectures, s'arrête à Renée de Ferrare, fille de Louis XII, en faveur de laquelle on avait érigé, en 1528, le domaine de Gisors en comté. Soit. Mais Renée de Ferrare, partie de France dès 1527, n'y reparaît qu'après 1559, pour aller habiter le duché de Montargis. Ces dates ont leur importance.

« D'autre part, si nous ouvrons les comptes des bâtiments du Roi, de 1528 à 1571, transcrits par le marquis de Laborde, et publiés par la Société de l'histoire de l'art français, — à laquelle tous les amis de notre école sont heureux de rendre hommage, et que je tiens beaucoup à saluer en passant, — si, dis-je, nous ouvrons les comptes des bâtiments, nous y trouvons un certain « Pierre Moreau, maître des œuvres de maçonnerie pour le Roy nostre sire au bailliage de Gisors ».

Que fait un architecte à moins qu'il ne bâtisse!

« Nous pouvons donc conclure de l'existence de cet architecte, mort vers 1544, que François Ier a dû posséder quelque habitation à Gisors. Celle dont nous a entretenus M. Le Breton n'a-t-elle pas appartenu au Roi plutôt qu'à Renée de Ferrare?

« A bientôt, nous l'espérons, la solution du problème.

« Nous ne quittons pas l'école de Fontainebleau en écoutant parler M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne. Ses *Documents pour servir à l'histoire de la céramique* jettent une vive lumière sur l'émailleur Barthélemy de Blenod, naturalisé Français en novembre 1602, continuateur de Bernard Palissy, dont il fut peut-être l'élève. M. Lhuillier n'est pas loin d'admettre que Barthélemy de Blenod a pu s'établir dans l'ancien atelier de Girolamo della Robia, à Avon, près de Fontainebleau. Votre confrère appuie de preuves très-sérieuses sa lecture d'un monogramme sous lequel les conservateurs des musées de Sèvres, de Varzy et de Kensington avaient cherché la signature de Guillaume Dupré, tandis qu'il convient d'y voir celle de Barthélemy de Blenod.

« Encore des ratures sur les catalogues.

« M. Lhuillier suit la trace de l'émailleur jusqu'en 1626. Puis il s'arrête devant Cléricy, Jean Lemaire et Jacques Périlleux. Voilà pour la fabrique d'Avon.

« Montereau, Boissettes, Courbeton, Melun, Provins ont eu aussi leurs fabriques, et M. Lhuillier en connaît bien l'histoire. Puis, par un procédé que les orateurs oublient rarement, votre collègue s'est tout à coup élevé du particulier au général, de sa province briarde à la grande patrie.

« Rappellerai-je la correspondance bien française de notre ministre à la cour de l'électeur de Bavière, le chevalier Hubert de Folard, qui avait entrepris de doter notre manufacture nationale de Sèvres d'un jeune chimiste de talent dont les produits rivalisaient avec ceux de la Saxe? Ce chimiste était M. de Limprünn. Il possédait le secret de la fabrication de la pâte dure, et Sèvres, en ce temps-là, fabriquait seulement la pâte tendre. Vous voudrez relire, Messieurs, les lettres pressantes de Folard à notre ministre des affaires étrangères, le duc de Choiseul. Il y a dans la sollicitude éclairée du chevalier de Folard quelque chose de cet ardent amour du pays qui se trahit sous la plume de Colbert, lorsqu'il parle d'un

autre établissement national, l'Académie de France à Rome. Rien de ce qui intéresse la richesse d'une nation n'est indigne d'occuper les hommes supérieurs.

« M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art, à Gap, nous a fait connaître, à l'aide de documents contemporains, l'histoire de deux églises des Hautes-Alpes. Les pièces résumées par M. Guillaume datent de 1469 et de 1507. Ce sont des jalons précieux. L'histoire de l'architecture dans les Alpes françaises préoccupe à juste titre M. Guillaume. Généralement, les populations placées sur les frontières d'un pays parlent deux langues. L'art subit la même loi. Les styles se pénètrent naturellement dans toute région qui confine à deux peuples, et parfois il est assez difficile de démêler la part de chacun des monuments élevés en collaboration par des races distinctes. C'est à rechercher la trace du génie français dans les églises de l'ancien diocèse d'Embrun que s'applique M. Guillaume.

« Et il se plaît à voir dans cette région le centre d'une école d'architecture au quinzième et au seizième siècle.

« Mais ce qui rend la communication de l'archiviste des Hautes-Alpes vraiment utile, c'est qu'en faisant connaître dans leurs détails les chartes relatives aux églises de la Salle-les-Alpes et de Guillestre, il éclaire d'un jour inattendu l'histoire des corporations de maîtres d'œuvres et celle de la construction des églises, il y a quatre siècles, au pays embrunais.

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts, de date plus récente que le Comité des travaux historiques, n'a cependant jamais fait acte de jalousie envers son aîné. Jamais non plus, je vous le jure, il n'a volontairement chassé sur le domaine d'une section rivale. Il est vrai que M. Letellier, président de la Société des archives photographiques du Havre, vient de faire de grands efforts pour nous induire à mal. Les monnaies d'or trouvées sous le chœur de l'église de Bléville, démoli en septembre dernier, se réfèrent aux règnes de Charles VII, Louis XI, Henri VI d'Angleterre, etc. Je ne vous en dis rien pour ne pas éveiller de légitimes regrets. N'était la photographie toute moderne de ces pièces d'or que vous a montrée M. Letellier, sa communication garderait un caractère archéologique de nature à nous interdire d'en parler ici. Au surplus, il

s'agit de pièces d'or... Ne laissons peser sur nous aucuns soupçons fâcheux. Ce trésor ouvert commande une grande réserve!

« Je me sens plus à l'aise avec M. Célestin Port, archiviste du département de Maine-et-Loire, membre non résident du Comité. C'est de Michel Colombe qu'il nous a parlé. Que dis-je! Michel Colombe apparaît au premier plan dans la très-curieuse et très-intéressante relation communiquée par M. Port. Nous sommes en 1496, à Saumur. Loys du Bellay, abbé de Saint-Florent, songe à construire les voûtes de l'église de son abbaye. Mais il ignore si les murs n'ont pas besoin d'arcs-boutants. Que fait-il? Il s'adresse au plus habile maître de la région, Michel Colombe, qui demeure à Tours; il lui demande de désigner des hommes de son choix, capables de procéder à une expertise sérieuse sur la solidité des murs de l'église. Aussitôt, Michel Colombe cherche autour de lui les maîtres d'œuvres en renom, et Jehan Raschez, Macé Taschereau, Reverand et Martin Courtays, Jehan Allain, Georges, Déduit, Bergier, La Flèche, etc., sont envoyés à Saumur par le sculpteur des mausolées de François II et de Philibert de Savoie. Que dites-vous, Messieurs, de ces ressuscités qui nous apparaissent formant une sorte de cortége à Michel Colombe et possédant tous leurs titres de maîtrise, car ils se réclament, dans leur déposition, des églises qu'ils ont construites ou relevées : Notre-Dame la Riche, Saint-Pierre du Boyle, Saint-Saturnin, Notre-Dame de Cléry? Que pensez-vous de cette pléiade d'artistes appartenant à l'école tourangelle au moment de sa splendeur, et dont les noms, hier encore, étaient inconnus?

« Remercions M. Port de sa découverte. Elle précise la date de nombreux monuments, elle révèle dix noms d'artistes, elle témoigne de l'autorité du maître, Michel Colombe, dans les dernières années du quinzième siècle. En effet, nous avons la preuve que cet artiste a été plus qu'un sculpteur éminent : ses contemporains l'avaient reconnu chef d'école.

« Si Charles Blanc, notre modèle à tous dans l'art de bien dire, était ici, je crois qu'il adresserait peut-être un léger reproche à M. Jacquot. Vous avez tous lu, Messieurs, la lettre exquise de Charles Blanc à M. Maxime Lalanne, publiée par celui-ci en tête du *Traité de la gravure à l'eau-forte*. « J'ai vivement apprécié, écrit l'auteur de l'*Histoire des peintres*, les excellents conseils que

vous donniez au jeune graveur, à l'*aqua-fortiste*, comme on dit aujourd'hui, par un néologisme qui n'est guère moins barbare que le mot *artistique.* »

« Barbare, le mot artistique! Et M. Jacquot, membre de la Société d'archéologie lorraine, vous apporte une étude sous le titre : *Recherches artistiques en Lorraine.* Par bonheur, la lettre de Charles Blanc a tantôt vingt ans de date, et comme un vieux néologisme perd avec les années sa qualité de proscrit, nous n'insistons pas.

Puis, querelle de grammairien
Aux yeux des gens d'esprit ne prouva jamais rien.

« M. Jacquot poursuit ses recherches dans un but très-déterminé. Ce sont les instruments de musique reproduits sur les monuments qui l'attirent. Toutefois, la tombe sculptée de Pierre Wœiriot, orfévre du duc René II, a frappé M. Jacquot. Votre confrère s'est aussitôt souvenu qu'un fils de Wœiriot a gravé le portrait de Gaspard Duiffoprugcar, le célèbre luthier tyrolien, appelé en France par François Ier, et qui vécut successivement à Paris et à Lyon. M. Jacquot s'est donc gardé de passer sous silence la tombe de Wœiriot. Ainsi s'accroît d'un renseignement utile l'histoire de l'art au seizième siècle. Quant aux harpes, aux cornemuses, aux tourne-bouts, ils sont assurément nombreux sur les édifices ou les fragments que garde notre province humiliée. Reposons-nous sur M. Albert Jacquot du soin de les découvrir tous et d'en faire hommage à la mère patrie comme d'un tribut inoffensif et pourtant glorieux dont le vainqueur d'hier ne prendra pas ombrage.

« C'est une poignée d'autographes que vous offre M. Charles Marionneau, correspondant du comité à Bordeaux. Signés par le sculpteur Verberckt, ils ont trait aux sculpteurs Vernet et Francin.

« Verberckt a fait prix avec la jurade pour la décoration de la place Royale de Bordeaux. Il habite Paris, où il est connu comme sculpteur en bois, en terre cuite, ornemaniste et quelque peu architecte. Il se rendra quand il sera temps à Bordeaux. En attendant, il prépare les dessins de la décoration qu'il doit sculpter. Tout à coup il apprend qu'un sculpteur nommé Vernet, habitant Bordeaux, travaille à la place Royale. Notre artiste s'en émeut, il écrit d'un trait à l'intendant de Tourny : « Selon que M. Gabriel me l'a dit,

le sieur Vernet, sculpteur de Bordeaux, doit faire, par ses ordres, les ornements du pan coupé de la place Royale ; j'ay sçu d'ailleurs, par des lettres qui m'ont été écrites, que ledit sieur Vernet prétend tout faire, et qu'il avait déjà attaqué la plus grande partie des ouvrages de la Bourse. Il n'y a point d'apparence, Monseigneur, que le tout soit votre ordre, en ce qu'il y a dans ces ouvrages plusieurs morceaux qui sont fort au-dessus de la portée de ce sculpteur. »

« Voilà un Vernet qui n'est pas flatté par son confrère, et nous pouvons croire qu'il n'ira pas loin. Mais Verberckt ne parvient pas à quitter Paris. Cependant, on s'impatiente à Bordeaux. C'est alors que notre artiste propose son associé Claude-Clair Francin, fils de François-Alexis, que Coyzevox avait marié le 12 janvier 1693, aux Gobelins, avec Léonore Coustou, sa nièce, sœur des sculpteurs de ce nom. Francin est accepté. A la vérité, Verberckt avait fait de lui un portrait plus flatteur que celui de Vernet.

« Monseigneur, écrivait-il à M. de Tourny, si vous vouliez accepter à ma place le sieur Francin, mon associé, qui est un homme de beaucoup de mérite, je suis fort assuré que vous en seriez content, car il a très-bien étudié sa profession tant à Rome où il a été à la pension du Roy, que chez MM. Coustou, ses oncles ; d'ailleurs il est de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il a été reçu avec distinction. De plus, c'est lui qui a fait ce qu'il y a de mieux, pour la sculpture, aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, qui sont des ouvrages de la nature de ceux qui regardent la place Royale de Bordeaux. »

« A la bonne heure, ces lignes nous consolent du portrait de Vernet ! Si nous faisons appel à nos souvenirs, nous sommes naturellement amenés à conclure que M. Marionneau possède de nombreuses lettres d'artistes. Demandons-lui, n'est-ce pas ? l'histoire développée des monuments de Bordeaux, écrite par ceux-là mêmes qui les ont élevés. Il est homme à ne pas se dérober, et, sûrement, nous prendrons plaisir à l'entendre.

« On prétend que l'Académie française rémunère quiconque lui apporte un mot inconnu.

« Je n'en crois rien, car, à ce compte, elle serait ruinée depuis longtemps. Mais que donnera l'Académie des Beaux-Arts aux adroits chercheurs qui, pendant cette session, nous ont fait con-

naître de nouveaux noms? M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des arts réunis de la Mayenne et correspondant du Comité, est au nombre de ces explorateurs habiles.

« Un orfévre du quinzième siècle, Gervais Tressard, s'est révélé à lui dans une inscription des plus explicites gravée sur un reliquaire. Cet orfévre habitait, en 1470, près de Château-Gontier.

« Environ trois siècles plus tard, en 1717, un miniaturiste, Gabriel Raveneau, chanoine royal de l'église Sainte-Geneviève de Paris, signait plusieurs enluminures d'un missel dont le mérite est loin d'être ordinaire.

« Qui donc avait nommé Tressard ou Raveneau?

« M. Abraham n'a pas borné à ces indications nouvelles sa moisson de 1883. Il a parlé en connaisseur d'une *Vierge* en ivoire du quinzième siècle, un chef-d'œuvre de grâce; il a dit, en homme qui tient le pinceau, l'élégance affinée, légèrement précieuse, de panneaux décoratifs de Boucher et de Jean-Baptiste Huet.

« M. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam, s'est occupé de Carl Engel, un écrivain originaire de Hanovre, et depuis longtemps fixé à Londres. C'est Engel qui a formé la collection des instruments de musique à South Kensington. Naturellement il dut faire le catalogue de son musée. Puis, comme il était érudit, il imagina d'écrire sur la musique des Assyriens, des Égyptiens et des Hébreux. Il entre plus d'hypothèses que de certitude dans les livres d'Engel. Nous constatons qu'il a relevé les harpes, les dulcimers et les kinnors antiques, sculptés sur des restes de monuments; mais lorsqu'il les a découvertes, ces vaines images ne rendaient plus de sons. C'est donc seulement par induction qu'Engel s'est permis d'aborder le chapitre toujours inexpliqué de la notation musicale chez les anciens.

« Je termine, Messieurs. Il ne me reste plus à parler que des lectures de MM. Francis Jacquier et Léon Vidal.

« Ce n'est pas en Angleterre, mais en Normandie, que nous appelle M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts et juge au tribunal de commerce de Caen. M. Jacquier vous a entretenus de l'*Initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art.* L'initiative individuelle, quelle rare vertu dans notre pays de centralisation, où chacun reste trop souvent immobile, jusqu'à ce qu'il

ait reçu le mot d'ordre, l'impulsion du pouvoir! Agir par soi-même, seconder le mouvement général en le fortifiant de sa propre activité, voilà qui est d'un bon exemple.

« M. Jacquier se plaît à reconnaître les efforts de l'État en faveur de l'industrie d'art; il a retenu le nom des écoles ouvertes par le Gouvernement, supputé le chiffre des subventions, apprécié la dépense que nécessitent les moulages, et il s'est dit qu'il ne fallait rien demander de plus à l'État. Mais, rentré dans ses ateliers, le chef d'industrie s'est consulté lui-même. Il a cherché du regard ceux de ses apprentis ou de ses ouvriers qui lui paraissaient doués d'une instruction assez forte pour prétendre un jour aux fonctions de contre-maître ou de patron. Il lui a semblé qu'ils étaient rares. Cependant l'intelligence est en éveil chez un grand nombre d'enfants. C'est à ces jeunes esprits que M. Jacquier s'est intéressé; ce sont eux qu'il a pris à tâche d'instruire, dût cette initiation toute pratique, opérée sans bruit, être onéreuse à l'industriel!

« Qu'est-ce que cela, si le relèvement de notre industrie d'art est au bout! Au surplus, votre confrère vous l'a dit, les charges qui résultent de l'initiative individuelle du patron dans l'éducation de ses ouvriers « sont plus apparentes que réelles ». Il vous a dit encore : « Je ne parle pas sans quelque expérience de l'essai. » Enfin, si j'ai bien retenu les dernières paroles de M. Jacquier, les voici : « Quant à cette école définitive de l'ouvrier d'art, qui est l'atelier, école dont nous sommes les seuls maîtres, il nous appartient d'y former des ouvriers de mérite qui nous quitteront peut-être au lendemain de leur formation; mais qu'importe, s'ils gardent de leur séjour auprès de nous des principes, du goût, une doctrine étendue, une science profonde de la pratique de leur art! »

« Je n'affaiblirai pas cette parole française sur l'ouvrier par un commentaire. Je me borne à rappeler que le délégué de la Société des Beaux-Arts de Caen est un chef d'industrie.

« Mais il me tarde de saluer M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, un vétéran de nos sessions, — vétéran qui n'a rien de vieux, en vertu du mot spirituel que vous savez. — M. Vidal est l'homme d'une idée, je me trompe, il est l'homme d'un fait. Professeur à l'école des arts décoratifs, votre confrère voit se grouper chaque jour autour de sa chaire cinquante ouvriers

d'art qui, de retour dans leurs ateliers, essayent de mettre en pratique ses utiles leçons de *Reproductions industrielles*. Nous avions lu le substantiel ouvrage publié par M. Vidal sur le cours qu'il professe; nous connaissions les planches qui accompagnent ce volume; les curieux appendices de M. Vidal au *Traité des impressions photographiques* de Poitevin nous étaient familiers, et, lecteur crédule, nous nous supposions instruit sur les procédés de reproductions graphiques et plastiques. Quelle n'était pas notre erreur!

« Nous venons d'entendre le professeur de l'école des arts décoratifs exposer «l'utilité d'un enseignement de procédés de dessin propres à une transformation immédiate en clichés typographiques », et du même coup nous apprécions la profondeur de notre ignorance.

« Non, nous n'avions pas saisi l'imperceptible barrière qui sépare les arts d'interprétation et les arts industriels de copie. Vous dites à l'artiste, quel que soit son âge : « Interprète la nature! » Au contraire, au dessinateur chargé de la propagation de l'œuvre d'art vous devez dire : « N'interprète pas, transpose! »

« Or, cette parole sévère, d'une application parfois difficile, personne ne la sait dire avec plus de compétence, plus d'autorité, plus d'amour que n'en possède M. Vidal. Ai-je tort, Messieurs, de chercher le cœur sous la parole technique, quelquefois aride, du professeur? Je ne le pense pas. Le cœur se trahit sans doute dans un fier mouvement d'éloquence; mais quel que soit le discours, lorsque le désintéressement, l'oubli de soi, le soin d'autrui transparaissent, le cœur y a sa place.

« Quelle a été la préoccupation de M. Vidal lorsqu'il a pris la parole dans cette enceinte? Vous l'avez entendu comme moi, c'est la gloire d'un artiste français, d'un dessinateur hors de pair, d'un homme mort hier en pleine séve, sur le grand chemin qu'il s'était tracé, c'est Gustave Doré qui a servi d'exemple à M. Vidal lorsqu'il demande le respect, la transcription fidèle de la pensée des maîtres.

« Courage donc et succès à ce précepteur dévoué. Ses livres, ses notes, ses discours renferment les éléments d'une *grammaire* qui a toute la portée d'un acte patriotique. Ce sont des maîtres comme lui que nous devons souhaiter à ces « générations d'ouvriers instruits et habiles » dont nous parlait il y a deux jours, dans son style élégant et sobre, avec un art que je lui envie, notre président, M. le directeur des Beaux-Arts.

« On raconte qu'une puissante tribu du royaume de Grenade avait pris pour armes parlantes deux jeunes hommes armés de massues et détruisant une ville. Autour de cet emblème était gravée la devise : « C'est peu de chose. » Légende pleine d'orgueil ! Elle témoignait de l'audace des ancêtres d'Aben-Hamet, capables, quel que fût leur nombre, d'accomplir les plus grands exploits.

« Lorsque vous revenez ici chaque année, Messieurs, jeunes de cœur, ardents, enthousiastes, mais en somme réduits quant au nombre, peut-être quelque sceptique, mesurant l'étendue de la tâche qui vous séduit, et les ressources modestes laissées à votre portée, ose-t-il murmurer la devise des Maures de Grenade en y attachant un autre sens : « C'est peu de chose. »

« Sans doute, Messieurs, vous n'êtes que quelques-uns; votre Comité date d'hier ; c'est à peine si vous avez atteint votre septième année.

« Dans l'ancienne Rome, vous porteriez encore la robe prétexte. Cependant, vos premiers efforts n'ont pas été stériles ; des découvertes d'un haut intérêt marquent toutes les étapes de votre vie laborieuse ; il reste des témoignages écrits de votre persévérance intelligente, de votre activité que rien ne ralentit, de votre foi que rien n'égare. Si donc, en présence de l'œuvre accomplie, déjà glorieuse, mais restreinte encore, vous entendiez dire : « C'est peu de chose », ne vous troublez pas. Soyez fiers, au contraire, des résultats de votre labeur ; ce peu de chose que vous doit le pays, ce n'est rien moins que de la gloire oubliée ; ce peu de chose, c'est le plus souvent de la douleur, c'est quelquefois du génie ; ce peu de chose, ce sont les archives pacifiques d'une nation, c'est le passé rayonnant, c'est l'avenir heureux d'un grand peuple ; ce peu de chose, Messieurs, c'est la France ! »

A la suite de ce rapport, M. le docteur Sicard, vice-président, qui a remplacé au fauteuil M. Edmond About, président, prononce une courte allocution. Il remercie de leur présence les membres des Sociétés des Beaux-Arts, les félicite au sujet des travaux communiqués, et déclare close la session de 1883.

La séance est levée à six heures.

Séance générale du samedi 31 *mars.*

Le samedi 31 mars, a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, président du conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'assemblée générale qui clôt, chaque année, les réunions des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

Le président du conseil est arrivé à deux heures, accompagné de son chef du cabinet, M. Georges Morel, et de M. Xavier Charmes, directeur du secrétariat. Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Le ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite et à sa gauche MM. Milne-Edwards et Léopold Delisle, présidents de sections au Comité des travaux historiques et scientifiques; M. Oustry, préfet de la Seine, et M. Camescasse, préfet de police. Le vice-recteur occupait sa place ordinaire en face du ministre. Autour de M. Jules Ferry, ou sur les premiers rangs de l'hémicycle, se trouvaient MM. Léon Renier, président honoraire du Comité; Chevreul, Pasteur, Levasseur, Henri Martin, Faye, Alfred Maury, Gaston Boissier, Frédéric Passy, Charton, Baudrillart, Heuzey, Boutmy, Charles Robert, Alexandre Bertrand, Siméon Luce, le marquis de Chennevières, Hébert, Victor Bonnet, l'amiral Mouchez, membres de l'Institut; MM. Ramé, Chabouillet, Tranchant, Servois, Gustave Desjardins, Chéruel, Bœswilwald, Olivier Rayet, Alfred Grandidier, Maunoir, Albert Lenoir, Duveyrier, Lyon-Caen, Angot, Vaillant, membres du Comité des travaux historiques et scientifiques; M. Étienne Arago, conservateur du Musée du Luxembourg; MM. Kaempfen, Langlois de Neuville et Poulin, directeurs au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; MM. Vieille, Manuel, Lévy, Vapereau, Jacoulet, Hément, inspecteurs généraux de l'instruction publique.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

Le président du conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a prononcé le discours suivant :

« Messieurs les membres des Sociétés Savantes de Paris et des départements,

« C'est pour la cinquième fois qu'il m'est donné de clore vos travaux. Je crois pouvoir dire, sans être démenti par personne, que ce Congrès diffère sensiblement de ceux qui l'ont précédé. Si la modestie interdit aux institutions comme aux individus de faire leur propre éloge et de se proclamer grandes et parfaites, elle ne leur défend pas, j'imagine, d'affirmer leur vitalité. Or nous pouvons le déclarer ici, le Congrès des Sociétés Savantes est une œuvre vivante et bien vivante. (*Assentiment.*)

« Cette année, des circonstances plus favorables, une organisation plus large et plus ouverte, vous ont donné comme un renouveau d'activité; je n'en veux pour preuve que l'affluence des savants venus à vos réunions, que l'importance et le nombre des questions débattues, que l'animation des discussions contradictoires et surtout la vie intense et nouvelle qui s'est manifestée dans les sections de création récente, et particulièrement dans cette section de l'économie politique et sociale que je me fais honneur d'avoir instituée, et qui constitue, de l'aveu de tous, au grand profit du développement scientifique dans notre pays, et à l'honneur de ces solennités, un véritable progrès et une grande espérance pour l'avenir. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, d'où vient donc ce rajeunissement qui frappe tous les yeux? D'où vient cette activité nouvelle dont le monde savant se félicite et s'enorgueillit? La raison, selon moi, la voici :

« C'est que le Congrès des Sociétés Savantes s'est enfin conformé à la loi supérieure qui régit la science moderne : la science moderne ne saurait vivre à l'état fragmentaire, elle ne supporte pas l'isolement, la spécialité excessive; elle est nécessairement encyclopédique. C'est en devenant encyclopédique comme elle que le Congrès des Sociétés Savantes est assuré d'un développement progressif et d'une action sérieuse et féconde. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, c'était une idée, qui, dans le principe, ne manquait ni de justesse ni de grandeur, mais qui devait peu à peu, par la force des choses, devenir étroite et insuffisante, que de concentrer

tout le travail des Sociétés Savantes dans la recherche et dans la publication de documents inédits de l'histoire de France.

« Il n'était pas assurément d'œuvre plus considérable; et c'est, sans aucun doute, une science nationale entre toutes, éternellement féconde, et qui a quelque chose de sacré pour notre patriotisme, que celle qui nous fait connaître les origines de notre histoire nationale, ou qui recherche dans les documents qui nous restent du passé de nos provinces les éléments de cette histoire de l'art français, de l'art local et national, une histoire bien incomplète, jusqu'à présent, sur bien des points, mais qui s'édifie peu à peu, je suis bien aise de le dire, par le travail patient et suivi des Sociétés de Beaux-Arts des départements. (*Vive approbation.*)

« Mais des objets aussi intéressants, aussi chers à nos cœurs, pouvons-nous dire, ne devaient pas retenir et absorber indéfiniment le mouvement des Sociétés Savantes. Il a fallu élargir le cadre de vos travaux; il a fallu enfin marquer le caractère encyclopédique de vos études par l'établissement de cette section administrative, économique, législative, comme on voudra l'appeler, mais qu'il faudra bien quelque jour se décider à nommer de son vrai nom : la section des sciences sociales.

« Avec elle, maintenant, la série est complète, l'encyclopédie réalisée. Cette science de l'homme en société est au sommet; à la base, vous avez les sciences mathématiques, physiques et chimiques; au centre, l'histoire avec ses manifestations diverses, l'histoire avec ses auxiliaires naturels et nécessaires, ceux-ci fouillant le sol pour retrouver les origines préhistoriques de notre race; ceux-là interrogeant les monuments de l'antiquité et du moyen âge; d'autres, — phalange audacieuse, aventureuse, et qui fait tant d'honneur au nom français de par le monde, — se répandant sur la planète, l'étudiant dans ses produits divers, dans ses habitants, interrogeant les civilisations disparues, examinant curieusement, méthodiquement ces arrêts du développement intellectuel qui constituent l'état sauvage, et nous rapportant incessamment, de ces excursions hardies et fécondes, des découvertes dont la science universelle fait son profit et dont la patrie s'honore. (*Vifs applaudissements.*)

« Mais quelles que soient nos ambitions nouvelles, si larges que soient les horizons qu'il nous est désormais permis d'embrasser, nous n'oublierons jamais notre point de départ. Il est avant tout

historique et national, et tout ce qui se rattache à notre pays, à ses origines, au long développement de sa civilisation, tout ce qui touche aux documents de l'histoire de France, sera toujours le premier, le plus grand, le plus cher souci des savants réunis dans ce Congrès.

« Vous avez, Messieurs, dans cet ordre d'idées, une autorité toute particulière; vous jouissez d'un crédit et d'une puissance d'opinion qui n'appartiennent qu'à vous; j'y fais appel en ce moment. Je vais demander aux Chambres un sacrifice, que plusieurs jugeront considérable, pour faire rentrer dans nos collections nationales des documents d'une incomparable valeur, qui en ont été honteusement arrachés il y a quelque quarante ans. J'ai l'intention de déposer sur le bureau de la Chambre des députés une demande de crédit de 600,000 fr., afin d'exécuter le pacte si heureusement négocié et conclu par l'homme qui siége à ma gauche, avec les administrateurs du Musée britannique; pacte aux termes duquel nos collections nationales, notre grande Bibliothèque, les bibliothèques de Tours, d'Orléans, de Troyes, de Lyon, rentreront en possession de monuments uniques dans leur genre, devenus d'une rareté prodigieuse, et qui se comptent par unités dans une ou deux, tout au plus, des grandes bibliothèques du monde.

« Vous savez tous, Messieurs, cette triste, cette lugubre histoire. Vous savez par quel méfait audacieux, doublé de vandalisme, des manuscrits se rattachant à la plus haute antiquité paléographique, ce Psautier de Lyon, ce Pentateuque de Tours, ces témoins vénérables de cette époque crépusculaire où quelques débris des lettres romaines surnageaient sur le flot croissant de la barbarie, ces restes d'une civilisation enfouie dans des ténèbres à peu près éternelles; — vous savez, dis-je, comment ils ont été enlevés de nos bibliothèques, arrachés par feuillets, découpés par morceaux, et pour être vendus, il y a moins d'un demi-siècle, à un grand seigneur anglais.

« Vous savez aussi qu'à la mort du comte d'Ashburnam, son héritier mit ces précieux trésors en vente, et que le Musée de Londres s'interpose pour empêcher leur transport aux États-Unis.

« Mais, Messieurs, ces documents importants, qui ne représentent pas moins de 200 volumes, qui sont notre chose et notre bien, qui sont une part de notre histoire, de notre patrimoine national, ou bien ils auraient passé l'Atlantique, ou bien ils seraient entrés sans

difficulté dans le Musée britannique, sans l'intervention éclatante, opportune, décisive, du vigilant gardien de notre illustre Bibliothèque nationale. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, il convient ici, devant cette élite du monde savant, de rendre un double hommage à qui de droit. Nous rendrons d'abord, si vous le voulez bien, un public et cordial hommage à la droiture, à la loyauté de nos voisins d'Angleterre... (*applaudissements*), à l'esprit de justice de leurs savants, aux nobles sentiments des *trustees* du *British Museum;* ils ont, dès les premiers jours, avec une galanterie qui ne nous dispense pas de la gratitude, reconnu notre droit de préemption et négocié eux-mêmes, pour un prix que les hommes compétents jugent modéré, le retour dans nos collections de ces inestimables trésors. (*Vive approbation.*) Au nom de la science française, rendons hommage à la loyauté et à l'équité de l'Angleterre. (*Applaudissements.*)

« Et ensuite, Messieurs, il faut rendre hommage au savant éminent dont les titres scientifiques sont connus de tout le monde, mais dont le nom sera attaché désormais à cette reprise de notre héritage, à M. Léopold Delisle, administrateur et directeur de la Bibliothèque nationale. (*Applaudissements.*)

« Oui, monsieur Léopold Delisle, vous avez été le grand ouvrier de cette affaire qui, pour des savants français, est véritablement une œuvre patriotique; on peut dire de vous que vous avez vu et que vous avez vaincu. (*Applaudissements.*) Vous avez signalé ces manuscrits, vous les avez reconnus, sans y avoir jeté les yeux. Avec quelle sûreté de méthode! Avec quelle sagacité merveilleuse! Et pas une de vos hypothèses qui n'ait été vérifiée, et vérifiée avec un tel éclat qu'aucune voix ne s'est élevée pour y contredire. (*Vifs applaudissements.*)

« Monsieur Léopold Delisle, au nom de M. le Président de la République et du Gouvernement, j'ai l'honneur de vous remettre les insignes de commandeur de la Légion d'honneur. (*Acclamations et bravos prolongés.*)

« Nous voulons ainsi non-seulement honorer en vous le savant éminent, l'érudit incomparable, mais encore consacrer par cette distinction exceptionnelle cette noble passion qui est le véritable secret de votre clairvoyance, cette passion que vous nourrissez pour l'illustre dépôt confié à vos soins, passion ardente, passion

éclairée, passion exclusive, qui nous révèle, à côté de l'homme de science, l'homme de cœur et le patriote! (*Applaudissements.*)

« Messieurs, je crois que le Parlement ne nous refusera pas le subside nécessaire pour reprendre possession de notre bien; je crois que des Assemblées républicaines ne resteront pas sourdes à un tel appel. Eh quoi! nous avons pendant tant d'années dépensé tant d'argent pour recueillir et publier les documents de l'histoire de France; nous inscrivons annuellement à notre budget des sommes considérables pour la garde et la protection de nos archives; — nous bâtissons pour nos bibliothèques de véritables palais, nous les isolons à grands frais de tous les dangers qui peuvent les menacer, — et nous hésiterions à leur restituer des documents qui sont l'honneur de ces dépôts et qui en font la gloire aux yeux du monde savant!

« Non, Messieurs, nous n'hésiterons pas, et nous réussirons. On ne fera jamais, croyez-le bien, du Gouvernement de la République, auquel sont confiées les destinées de la France, un gouvernement aux idées mesquines, un gouvernement utilitaire, un gouvernement de courtes vues. (*Applaudissements.*)

« Deux choses sont à son honneur : il a dépensé plus qu'aucun autre pour l'enseignement populaire, mais aussi il a fait plus qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé pour l'enseignement supérieur. La République a trouvé les établissements d'enseignement supérieur dans un état de délabrement qui a fait rougir tous les amis de la science et de l'honneur français; eh bien, depuis dix ans, la République a dépensé, en frais de construction seulement, une somme qui dépasse 60 millions de francs, c'est-à-dire, Messieurs, — et il est bon de le déclarer, — que nous en sommes aux trois cinquièmes de la route à parcourir, car, d'après une enquête approfondie, il en coûtera à la France 100 millions pour mettre ses établissements d'enseignement supérieur au niveau de tous nos rivaux des pays voisins.

« Ce sacrifice, il a été fait par l'État, sans doute; mais ce qui est très-remarquable, — et j'ai, à maintes reprises, attiré l'attention de mes auditeurs, soit ici, soit dans les Chambres, sur ce fait important, — ce qui est remarquable, c'est que l'État, dans cette œuvre qui ne visait que la haute culture scientifique, la science désintéressée, a eu pour associés volontaires... que dis-je? pour promo-

teurs, pour incitateurs, si j'ose ainsi parler, les conseils municipaux des grandes villes de France. Aussi bien ici, à Paris, pour refaire cette vieille Sorbonne où la science est si à l'étroit, et pour reconstruire le Collége de France et l'École de droit, — quand l'état du budget nous permettra de songer à ces deux dernières œuvres, — aussi bien à Paris que dans les départements, à Bordeaux, à Lille, à Marseille, à Toulouse, à Lyon, — j'en passe, Messieurs, il faudrait nommer toutes les grandes villes — partout et toujours, nous avons trouvé la sollicitation, le concours, les sacrifices financiers les plus considérables de la part des municipalités républicaines. (*Applaudissements.*)

« Je dis que c'est là un grand fait, que c'est la marque d'un de ces profonds instincts qui caractérisent notre race. Oui, la démocratie française a le sentiment que dans une société laborieuse et égalitaire comme la nôtre, l'enseignement supérieur n'est pas du superflu, c'est le nécessaire ! (*Approbation.*) L'enseignement supérieur, les études désintéressées dans une société affairée, pressée par le travail, besoigneuse comme la nôtre, c'est, Messieurs, la seule force réelle qui puisse contenir ce grand courant d'utilitarisme étroit et d'industrialisme exclusif dans lequel l'idéal de la patrie française risquerait de succomber ! (*Applaudissements.*)

« Il faut, dans un pays qui n'a plus d'aristocratie de race, et où les aristocraties de fortune se dissipent presque aussitôt qu'elles sont fondées, il faut que l'Etat, qui est le riche, qui est le savant, et qui a le loisir, prenne en main les nobles causes que le travail, que l'entraînement des affaires, que le courant des choses positives font nécessairement perdre de vue à la masse de la société.

« C'est là le rôle de l'État dans une société démocratique ; et plus cette société est démocratique, plus la bataille pour la vie y est ardente, plus le flot de l'industrialisme y monte, comme une marée qui n'aurait plus de reflux, plus la société est laborieuse, égalitaire, plus il importe que l'État se charge du rôle, non-seulement d'administrateur, de gendarme, de ménagère de la société, mais de tuteur des hautes études, et, permettez-moi le mot, de gardien de l'idéal. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, en veillant sur les hautes études, la société et le Gouvernement républicain qui la représente prennent en main et défendent les petites et les moyennes études. Dieu me préserve

de rien dire de blessant pour les écoles primaires, — je ne suis quelque chose dans le monde que par ce que j'ai fait pour elles; — mais vraiment une démocratie qui n'aurait que des écoles primaires, fussent-elles les plus belles, les plus parfaites, les plus grandioses du monde, serait une pauvre société et une pauvre démocratie. (*Vive approbation.*)

« L'enseignement supérieur, c'est le tronc puissant dont la séve alimente l'enseignement primaire et l'enseignement secondaire; ceux-ci n'en sont que des émanations, ils ne sont que des vulgarisateurs qui font passer dans la masse quelques-uns des résultats acquis, mais ils n'ont pas le pouvoir de créer la science; la science se crée, se développe, la méthode prend naissance, où? Dans l'enseignement supérieur et dans toutes les institutions qui s'y rattachent, — et la vôtre, Messieurs, n'y est point au dernier rang. (*Assentiment.*)

« L'enseignement supérieur, dans une société républicaine, remplit encore un autre office, et non moins important. Non-seulement il élève les âmes, mais il discipline les esprits.

« L'esprit scientifique, se propageant de proche en proche, peut seul tempérer et assouplir ce penchant vers l'absolu, vers la chimère, qui est l'écueil des démocraties souveraines.

« L'esprit scientifique, pénétrant la société peu à peu, descendant de l'enseignement supérieur dans les deux autres ordres d'enseignement, est véritablement la seule digue à opposer à l'esprit d'utopie et d'erreur, si prêt, quand il est abandonné à lui-même, quand il n'est pas réglé et éclairé par la science, à devenir l'esprit de désordre et d'anarchie. (*Vifs applaudissements.*)

« Il n'y a que la science qui puisse dire et apprendre aux démocraties laborieuses, impatientes, maîtresses d'elles-mêmes, que les conditions dans lesquelles se meut l'humanité ne sont pas indéfiniment et arbitrairement modifiables, qu'on ne peut y toucher qu'en respectant ce qui constitue la nature même des choses, que la terre où nous vivons n'est pas le domaine de l'absolu, et que ce qui y règne en souverain, c'est le relatif. (*Très-bien! très-bien!*) La science peut seule apprendre aux démocraties comme la nôtre que la véritable reine du monde, ce n'est pas la raison toute seule, c'est la raison réglée par le savoir.

« Messieurs, croyez-le bien, dans le monde moderne la science

sera le véritable et tout-puissant pacificateur ; aussi nous trouverez-vous toujours, trouverez-vous toujours le Gouvernement de la République prêt à seconder les efforts du monde savant, prêt à répondre à son appel, soit ici, soit ailleurs. La science et la République sont bien faites pour se comprendre ; elles font œuvre commune, elles ont même devise : la devise de la science, c'est : « Paix et travail » ; c'est aussi la devise de la République ! » (*Applaudissements prolongés.*)

A l'occasion de la septième session, quatre récompenses ont été décernées à des membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Ont été nommés :

Officiers de l'Instruction publique.

M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen ;
M. Léon Vidal, membre de la Société artistique de Marseille, professeur à l'École nationale des arts décoratifs, à Paris.

Officiers d'Académie.

M. Fauconneau-Dufresne, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre ;
M. Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordées depuis la création du Comité.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

UNE PAGE DE L'HISTOIRE DU THÉATRE.

La chronique des arts, en province, avant la révolution de 1789, est souvent tout entière dans les archives des communes. En compulsant les comptes de l'humble capitale de l'ancien Cambrésis, flamande de mœurs, on y trouve sur les Sociétés dramatiques et le théâtre populaire des quinzième et seizième siècles quelques détails qui ne sont pas sans intérêt.

Sans doute, c'est peu de chose au fond, comme une épingle qu'on attacherait au vêtement de l'Histoire ; mais, — qu'on me passe la réflexion, — une épingle peut parfois dissimuler une solution de continuité.

L'une de ces Sociétés dramatiques cambrésiennes appartenait à celles que dès le treizième siècle on confondait sous le nom générique de « Sociétés de rhétorique », qui étaient en même temps des sortes de « confréries » littéraires.

Il est fait mention de cette compagnie pour la première fois en 1426, dans les comptes du domaine [1]. On y voit que, « par ordonnance et commandement de Messieurs de le cambre » (la chambre échevinale), on donne « à l'abbé et as compaignons de Lescache pourfit, en avancement de leur feste et esbatement au jour du xx°,... xl. s. t. ». Or cette « abbaye » naissante vivra, sous cette désignation, pendant deux cents ans, jusqu'au dix-septième siècle.

On a épilogué sur la signification de ce terme unique ou divisé : « Lescache » ou « Les cache pourfit » (profit), on trouve les deux formes : faut-il croire que pour se créer partie des ressources qui lui étaient nécessaires, cette Société sollicitait la générosité des habitants, ce qui lui aurait valu alors son nom ? C'est là une suppo-

[1] Toutes les sources consultées appartiennent, sauf indication contraire, aux comptes du Domaine.

sition qu'aucun document n'est venu justifier, mais que ne saurait contredire la subvention, de valeur variable, que chaque année le magistrat accordait à cette compagnie.

On la trouve souvent désignée, plus tard, au milieu du quinzième siècle, de la seconde manière, et vers la fin de son existence par ces mots : « L'abbé de l'encache profit. » Et il faut observer que « cacher » et « encacher » signifient également « chercher » ou « pourchasser », quêter, dans ce vieux langage qui était celui de la région du Nord.

D'autre part, on doit ajouter que certaine « courtoisie » faite au nom ou à propos de ladite abbaye, consista quelquefois en une « escache » échasse d'argent, ce qui donnerait un tout autre sens au nom de cette confrérie[1].

De ces hypothèses étymologiques, laquelle faut-il adopter? Nous penchons pour la première, en laissant à de plus érudits le soin de choisir.

Il faut remarquer que les Sociétés de ce genre sont constamment désignées par cette appellation : « joueurs sur cars » (char ou chariot) jusqu'en 1567, où cette expression ne se rencontre plus dans nos comptes communaux.

Dans l'origine, à l'exemple des compagnons du douteux Thespis,

Ces acteurs mal ornés chargeant un tombereau

n'avaient pour théâtre que la voiture plus ou moins décorée qui les transportait; ce qui s'explique avec vraisemblance par le petit nombre de personnages simultanément mis en scène.

On voit alors, dans le compte du domaine de 1436, que le charpentier de la ville a « reffait avec ses ij valés, par ij fois, le jour « du xxe, le car des jueurs de la ville d'Arras », venus à Cambrai; et, plus tard, en 1526, on lit : « Aux compaignons jueurs de « l'espée et du baston, pour le jour du xxe, avoir joué sur un « charriot un jeu de farce et de joyeuse récréation, etc. »

Bientôt, cependant, cette indication purement nominative ne

[1] Ne décernait-on pas au vainqueur dans les « puys et escoles » des bijoux d'orfévrerie, fleurs ou objets divers, anneaux, « estrille, escache, chapeau de « lauriers », instruments de musique en or ou en argent, de petites dimensions, et dont plus d'un avait donné son nom à la compagnie qui l'avait choisi pour « profit » à donner?

sera plus qu'un souvenir originel. Pour l'abbaye des cache profit, un échafaud qui s'élève chaque année, reste debout un jour et disparait, est le théâtre habituel de ses jeux. On construisait « à frais un hourd » que l'on nommait « l'abbaye » (1448) ou « le palais de l'escache proufit » (1451-1519).

Le 13 janvier, « baptême de Notre-Seigneur », était grande fête à Cambrai ; l'abbé des cache profit et son « couvent, ses suppôts » ou « ses moines faisaient esbatements et jouaient farces et jeux de « personnaiges pour récréer le peuple ». Ce jour de liesse était le vingtième à compter de Noël : de là le nom qu'on lui donnait [1].

Le vingtième était, pour ainsi parler, la fête de fondation; les cache profit y conviaient leurs confrères des villes voisines. Le soir, à dater de 1435, un souper offert après la représentation par l'abbé, dans une taverne ou une hôtellerie d'abord, plus tard dans son « palais » éphémère, alors disposé à cet effet, réunissait les dignitaires de toutes ces compagnies. On buvait à ce repas le « vin présenté par Messieurs » à l'abbé et à ses moines pour les récompenser de leurs peines. L'importance de ce don varia entre huit pots et vingt-quatre cannes [2]. Ce souper fut même une fois, en 1455, accompagné d'un feu de joie, dont « Messieurs », bien entendu, payèrent les fagots.

Avant tout, l'abbé recevait annuellement, par courtoisie, pour l'aider à supporter les frais de la fête, une somme d'argent, toujours inscrite au chapitre des « dons et présents », et qui, de cinquante sous tournois comme on l'a vue en 1426, passa à six livres en 1429 et, s'augmentant graduellement, s'éleva jusqu'à cent, cent dix et six cents livres, quand les circonstances nécessitèrent des frais extraordinaires.

Le vingtième était d'ailleurs fête générale, et « Messieurs pré- « vost, eschevins, collecteurs, quatre hommes, leurs gens et avec « eux notables bourgeois », sous prétexte de veiller à la garde de la ville et au maintien du bon ordre, se réunissaient « en la mai- « son de paix, afin d'estre ensemble pour veïr et oïr les justes « esbatements qui se faisaient devant le cambre, ce dit jour ».

[1] L'année commençant à la naissance du Christ.

[2] On substitua cette dernière mesure à la première au début du quinzième siècle.

Les représentations prenant plus d'extension, du moins plus d'importance, les invités du dehors y participèrent en plus grand nombre. Les Sociétés étrangères amenèrent avec elles par politique et diplomatie autant que par curiosité ou amour du plaisir, celle-ci le prévôt, celle-là des échevins de la ville à laquelle elle appartenait.

D'ailleurs, ces personnages officiels se trouvaient avec les « moines » en fort bonne compagnie; car les riches bourgeois et les gros marchands comprenant bien leurs intérêts ne dédaignaient pas de faire partie de l'abbaye.

L'abbé était choisi en outre parmi les plus fortunés, afin de pouvoir soutenir dignement le rang et le prestige de la ville qu'il représentait, et de donner de lui-même une idée favorable, au point de vue de la convenance et de la libéralité.

Sa troupe ne comptait pas de femmes : les rôles féminins étaient remplis par des jeunes gens.

Elle comprenait aussi des mimes, jouant les « mystères ou jeux sans parler », les « monstrances ou remonstrances », semblables à nos modernes « tableaux vivants ». C'est là un genre de spectacle que l'on rencontrait partout en Flandre, principalement lors de l'entrée ou de la venue de dignitaires, de princes de l'État et de l'Église. On l'exhibait sur des échafauds, « des hourds » élevés devant les édifices publics, aux portes de la cité, aux carrefours principaux.

Avec l'abbé marchaient encore des joueurs d'épée, de barres, etc. Son cortége considérable, précédé de « l'estendart de l'abbaye », porté par un valet, se dénombrait par centaines, tant gens de pied que de cheval. Cette bande s'augmentait maintes fois des « serments » de la commune : archers, arbalétriers, canonniers, qui l'escortaient. Si la ville pourvoyait aux frais des voyages au dehors, elle laissait aux voyageurs le soin coûteux de se vêtir luxueusement et de s'équiper de façon à lui faire honneur.

Pour que l'on pût se reconnaître dans ce nombreux personnel, à Cambrai — sans doute — de même qu'à Laon, des sortes de tessères de métal, de plomb pour la plupart, portant une empreinte *ad hoc,* étaient distribuées à tous en guise de jeton de présence et de signe de ralliement.

Comme toutes les belles fêtes, celle du vingtième eut un lende-

main caractérisé en 1441, pour la première fois, par un dîner, servi toujours dans le palais de l'abbé et dont il devait aussi supporter les frais.

Les échevins de Cambrai se virent donc amenés à seconder des efforts dont le commerce local retirait un bénéfice réel : ils distribuèrent à l'abbé de nouveaux vins et des flambeaux; et pour que les notables étrangers se trouvassent à côté de leurs pairs, le prévôt et les deux échevins semainiers prirent place dès 1482 au rang des convives [1].

On compta maintes fois parmi ces derniers des personnages de haute distinction, entre autres l'archevêque Louis de Berlaymont, qui, en compagnie de « Messeigneurs de cappiltre, de Messieurs et autres gens de bien », assista au « relief fait par Roland de Bavay, de son abbaye, le vingtième au soupper », en 1575; et douze ans après, en 1587, le maréchal Montluc de Balagny, tyran de Cambrai, et sa femme Renée d'Amboise, etc.

On ne négligeait rien pour donner plus de charme à ces repas; pendant que l'on vidait les coupes, des joueurs d'instruments, payés par l'abbé toujours, sonnaient leurs plus beaux airs pour égayer le festin.

Des sociétés de ce genre existaient partout; la liste — incomplète — de celles qui ont pris part aux réunions de l'abbaye, s'élève à plus de deux cents; elles y vinrent jusqu'au nombre de quatorze à la fois (1510).

Outre le vingtième, l'abbaye n'omettait pas de célébrer les autres fêtes et saisissait les occasions de se réjouir que lui offraient les événements. Le jour de Sainte-Scolastique, chômé à Cambrai, la compagnie des cache profit était chargée de donner spectacle au peuple. Le « cras dimanche » et le mardi suivant, « les caresmeaux », le jour des Innocents et de « Saint-Panchart » (Pansard) [2] fournissaient également aux artistes en rhétorique le prétexte d'exercer leur verve. Le goût des réjouissances était tel qu'il y eut

[1] Les échevins semainiers, presque toujours au nombre de deux, étaient à tour de rôle chargés du service permanent de la chambre échevinale pendant une semaine, au bout de laquelle ils étaient remplacés par deux autres de leurs confrères.

[2] Jour des Cendres. Allusion aux trois jours gras, pendant lesquels on était censé s'être nourri au point de développer la panse.

même certains vingtièmes que l'on prolongea pendant huit jours.

La joyeuse association cambrésienne jouissait d'un renom assez étendu : plusieurs fois des cités voisines réclamèrent son concours pour donner plus d'éclat aux fêtes qu'elles organisaient[1].

Les gais moines rendaient aussi, à certaines époques, les visites que leurs confrères étrangers leur faisaient. C'était pour eux habitude d'aller à Arras le dimanche gras; à Valenciennes le dimanche après Quasimodo; à Péronne; à Lille à la fête du « Roy des Sots » ; au Quesnoy; à Douai à la fête du « Capitaine des Pignons » ; le jour de l'an à la « fête des Anes » ; à la fête « des Bons Enfants » , etc., etc.

Le magistrat, à ces époques de communications difficiles, trouvait dans ces visites un moyen d'entretenir avec les pays circonvoisins des relations favorables aux intérêts politiques et matériels de ses administrés; aussi prenait-il soin d'en prévenir l'interruption. C'est dans ce but qu'en 1496, par exemple, on donne quatorze livres tournois à l'abbé, Jean Claix, pour aller « en le ville de Douai, à la fête du jour de l'an », afin de « entretenir et continuer les anchiennes amitiés », etc.

Outre l'abbé, élu après le vingtième, pour un an, l'abbaye comptait un prieur, dont les fonctions avaient la même durée, et deux maîtres d'hôtel, sortes de fourriers chargés d'assurer la vie et l'abri à leurs confrères, quand ceux-ci se déplaçaient.

La Société possédait aussi un ou des rhétoriciens attitrés, qui avaient pour mission de composer les « jeux de personnages », les dialogues, et de régler les farces. Le 3 mars 1494, « un prix d'argent qui estoit le maistre prix » est rapporté par eux, d'Arras, où ils l'avaient gagné.

L'un d'eux, Grard de Raborie, compose « le poèsme de abbaye, joué par personnages le jour des Rois ». C'est malheureusement la seule mention précise de ce genre que nous ayons retrouvée.

La compagnie ne risquait ses représentations qu'après des études suffisantes, « en recordant » (répétant) ses jeux. Il advint diverses fois, lorsqu'elle avait besoin d'augmenter son personnel, qu'elle eut recours à une autre société cambrésienne, celle du

[1] En 1460, par exemple, à l'occasion du passage du comte de Charolais à Béthune, les joueurs de cette ville envoyèrent chercher ceux de Cambrai.

« quétiviez », présidée par un maire, dont les fonctions individuelles semblent avoir été, le plus souvent, de servir l'abbé.

On ne saurait dire si les associés de ce dernier portaient un signe distinctif, mais il fut quelquefois donné à ces acteurs de bonne volonté des « livrées » (rubans) [1] pour leur tenir lieu de ce signe ou leur servir d'ornement.

Alors non plus, tout n'était pas toujours « rose » dans la vie d'artiste : c'est ainsi qu'en 1463, Mathieu du Castel, abbé de l'escache, était retenu prisonnier à Mons par ordre du duc de Bourgogne, voici en quelle circonstance :

Un certain Jean de Lille, pour un méfait que nous ne pouvons préciser, — le document qui le constate étant en très-mauvais état, — avait encouru la colère du prince, qui prétendait que l'on exécutât, — c'est-à-dire que l'on punît, — à Cambrai, où il avait des attaches, ledit Jean de Lille ; ce à quoi les Cambrésiens se refusaient. Le roi de France, qui avait, comme le duc, reconnu la neutralité du Cambrésis, intervint dans cette affaire ; mais le dernier, profitant avec déloyauté du voyage de l'abbé des cache profit à Mons, où il était allé « faire esbatement », l'y avait fait appréhender, par représailles, et retenir prisonnier dans le château, avec quatre de ses compagnons. Le duc avait de plus fait saisir la vaisselle d'argent que le malheureux du Castel, — un personnage, on doit le croire par ce détail, — transportait avec lui pour ses besoins personnels et sans doute aussi pour faire honneur à son état. Il fallut que le magistrat négociât longuement et à grand renfort d'ambassadeur et d'argent la liberté de ses concitoyens. Il ne l'obtint qu'en l'achetant « mil escus en quoy on avait traictée et pacifié pour « avoir et obtenir leur délivrance », après une captivité de dix-huit jours, qui se termina « le nuict de le Penthecouste XIX de mai « 1463 ».

Mais tout s'épuise avec le temps, les coutumes se perdent, les usages changent. Pour l'abbaye des cache profit, comme pour toutes les institutions humaines, arrive l'heure de la décadence.

Alors les hommes dévoués à la chose publique payent de leur personne, essayant de relever une œuvre inutile désormais, qui

[1] Le mot est encore en usage dans nos campagnes.

s'éteint au moment où se développe un art dramatique plus complet, moins primitif, ceci tuant cela. En vain l'on verra se placer à la tête de l'abbaye qui agonise, des notabilités bourgeoises ou commerçantes et des magistrats. En 1496, c'est Jean Rasse, lequel quinze ans auparavant, accompagné de deux de ses concitoyens, avait été député vers Louis XI à Arras, et vers Maximilien Ier à Douai, pour en obtenir, — ce qui eut lieu, — le maintien de la neutralité du Cambrésis, dont la possession était aussi vivement convoitée par le roi de France que par l'empereur d'Allemagne; en 1510, c'est Jehan de Hennin, de l'une des plus nobles familles du pays, etc., etc.; l'existence de la société éprouve des interruptions.

Alors l'abbaye est faite et gouvernée plusieurs fois aux dépens de la ville, et les gens de marque de la province continuent de lui prêter le prestige de leur nom jusqu'en 1599, où, après l'abbatiat de Jean-Baptiste Laude, échevin, et le prieuré « d'honorable homme Étienne de Quellerie, escuier », il n'est plus question de la facétieuse institution dans les comptes de la ville qui ont gardé les noms d'un certain nombre de ses abbés [1].

Indépendamment de cette compagnie principale, il y eut encore à Cambrai d'autres Sociétés de rhétorique ou de joueurs sur car. Outre celles qui n'avaient pas de désignation particulière, on trouve successivement ou simultanément, de 1400 à 1600 : le Prince des folz du Palais, ou Prince du Palais, les Compagnons de la Licorne, l'Abbé de joyeuse Folie, les Compagnons de Cantimpré, le Maire de Crolecul, le Prince et les Confrères de Saint-Jacques, le Prince du Glay, le Prince du Crût, le Comte des Hydeulx, le Maire du Quétiviez, les Compagnons de rien n'épargne, les Compagnons de Plaisance, le Prévôt des Coquins, les Compagnons de Sens-Léger, les Compagnons Sans-Souci, les Galans sans argent, les Compagnons de peu d'argent, la Bande joyeuse, le Prince d'amour, etc., etc., et diverses corporations.

Les anciens mystères, les jeux de personnages, seuls aliments scéniques d'une époque qui s'évanouit, font place à la tragédie et à la comédie. En dehors des troupes nomades de comédiens de profession qui vont représentant de ville en ville, les écoles ouvertes

[1] On en connaît une trentaine.

par le clergé, le collége, fournissent les interprètes de ce nouveau répertoire.

A Cambrai, la salle de la « maison de paix » sert de théâtre jusqu'à la tenue du Congrès dit « des plaisirs », en 1721, où « tous les ambassadeurs et tous les cuisiniers de l'Europe » se trouvent réunis.

Les plénipotentiaires, accompagnés d'une suite assez nombreuse, y attiraient, par leur caractère ou leurs relations, et plus encore par les fêtes qu'ils donnaient tour à tour, nombre de personnages notables et... autres du dehors. En y joignant les officiers des troupes de la garnison, on trouvait une population flottante, à laquelle la vie monotone d'une petite ville de province ne pouvait offrir spontanément de bien vives ni bien nombreuses distractions.

Le cas avait été prévu, car dès la fin de 1719, le magistrat recevait des ordres pour se procurer un emplacement convenable à l'érection d'un théâtre, afin de distraire les nobles étrangers. L'administration communale, ayant en vain cherché par toute la cité un lieu propice, se vit contrainte de prendre dans l'hôtel de ville même la grande halle.

L'installation du théâtre fut bientôt complète. En même temps on augmentait la partie de bâtiment occupée par le concierge, et on l'appropriait au logement des acteurs.

Les diplomates organisaient des concerts auxquels prenaient part les officiers du régiment de « Dauphin infanterie », conjointement avec les artistes italiens que le marquis de Beretti Landi, second ambassadeur d'Espagne, avait à sa solde particulière ; sur la scène la troupe des « Comédiens de Leurs Excellences », comme elle s'intitulait, dirigée par le même de Beretti, donnait des représentations.

Le répertoire était celui du temps.

Cette époque du théâtre à Cambrai n'aurait offert sans doute aucune particularité curieuse, sans la venue en ce même temps de Voltaire dans notre ville.

Sous le prétexte d'aller voir à Bruxelles Rousseau, dont il plaignait les malheurs, mais en réalité dans l'espoir d'obtenir de Dubois, alors premier ministre, une mission politique, le jeune Arouet accompagnait, à titre d' « ami », la marquise de Rupel-

monde, alors veuve, qui se rendait en Hollande. Les deux voyageurs arrivaient à Cambrai en juillet 1722.

Un soir qu'ils soupaient chez madame de Saint-Contest, femme de l'un des deux ambassadeurs de France, qui logeait à l'abbaye Saint-Aubert, la compagnie, la belle de Rupelmonde en tête, manifesta le désir de voir jouer *OEdipe* en présence de l'auteur, qui n'avait alors que vingt-huit ans.

« Les *Plaideurs* de M. de Racine » avaient été annoncés pour le lendemain, sur la demande du plénipotentiaire de l'Empire, M. de Vindisgraetz, qui n'assistait pas au souper. C'est alors que Voltaire, dont l'esprit n'était jamais au dépourvu, rima sur un coin de la nappe la requête suivante au premier ambassadeur impérial et qu'il porta lui-même :

Seigneur, le Congrès vous supplie
D'ordonner, tout présentement,
Qu'on nous donne une tragédie
Demain, pour divertissement.
Nous vous le demandons au nom de Rupelmonde :
Rien ne résiste à ses désirs;
Et votre prudence profonde
Doit commencer par nos plaisirs
A travailler pour le bonheur du monde.

M. de Vindisgraetz logeait rue Saint-Georges; il fit sur-le-champ à Voltaire la réponse suivante, « où l'esprit français avait « fait heureusement éclater l'esprit germain » :

L'amour vous fit, aimable Rupelmonde,
Pour décider de nos plaisirs;
Je n'en sais pas de plus parfait au monde
Que de répondre à vos désirs.
Sitôt que vous parlez, on n'a pas de réplique :
Vous aurez donc *OEdipe* et même la critique.
L'ordre est donné pour qu'en votre faveur
Demain on joue et la pièce et l'auteur [1].

Le poëte avait insisté pour qu'on accompagnât son œuvre de la parodie que l'on en avait faite : le lendemain, on joua donc « et la pièce et l'auteur ».

Le 10 septembre, Voltaire quittait Cambrai, où, s'il faut l'en croire, « il fut reçu beaucoup mieux » qu'il ne l'avait été à Paris.

[1] VOLTAIRE, *Poésies*.

Le Congrès, on le sait, se séparait en 1725, sans avoir pris aucune décision.

Bien que les « Comédiens de Leurs Excellences » eussent mis tout à fait les Cambrésiens en goût de spectacle, il n'y eut de théâtre spécial à Cambrai qu'en 1773. Jusque-là on joua dans différentes salles de l'hôtel de ville, aménagées médiocrement et souvent à la hâte, en déplaçant les services qui les occupaient.

Le nouveau théâtre, propriété particulière (démoli en 1817, par mesure de sûreté publique), reçut toutes les troupes qui desservaient alors la région avec l'autorisation du gouverneur militaire de la province. Directeurs et artistes obéissaient aux ordres de ce dernier, en même temps qu'ils devaient se soumettre au règlement de police émanant du magistrat [1] et payer un droit de location. Sous l'empire de ce régime, on devine facilement ce qui s'ensuivit de conflits, de luttes dont pâtirent les pauvres comédiens ballottés, placés ainsi « entre le marteau et l'enclume », ne sachant, le plus souvent, auquel entendre. Leurs mésaventures en ce genre pourraient faire l'objet d'une étude particulière.

Au nombre des troupes de toutes sortes qui vinrent à Cambrai en représentation, une avait pour directeur, en novembre 1781, un personnage dont le nom tient bien sa place dans la littérature dramatique et qui, treize ans plus tard, après avoir rempli son rôle dans la politique, en compagnie de Camille Desmoulins et de Danton, dont il avait été le secrétaire, devait mourir sur l'échafaud, le 5 août 1794.

C'était Fabre d'Églantine.

Nous sommes à l'époque de la Révolution; l'histoire du théâtre se perd un moment dans le bruit du canon, accompagnement du drame héroïque que nos soldats improvisés jouent sur les champs de bataille pour la défense du territoire national, et dont la France entière suit avec anxiété et enthousiasme les glorieuses péripéties.

A. Durieux,

Secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité.

[1] Voir ce règlement ci-après.

Règlement rendu par Messieurs du Magistrat de Cambrai, pour la police du spectacle. 1773.

Le bon ordre exigeant de notre part que nous portions notre attention et notre surveillance sur les spectacles, ouï sur ce le Prévôt de cette ville, nous avons provisionnellement ordonné et statué les Points et Articles suivants :

Article I. Le Directeur dont la troupe aura été par nous admise, apportera la plus grande attention à ce que le spectacle commence toujours à cinq heures et demie précises l'Été, et à cinq heures précises l'Hiver, à peine d'amende arbitraire contre ceux qui en occasionneront le retard, même de prison, s'il y échet, suivant l'exigence des cas. Le prix des Billets pour les premières Loges, Parquet et Amphithéâtre sera de trente sols; pour les secondes Loges, de quinze sols; pour le Parterre, de douze sols, et pour les Galleries érigées au-dessus des secondes Loges, de dix sols. Défendons au Directeur d'augmenter le prix des Billets, sans en avoir obtenu l'agrément du Prévôt et du Commissaire d'entre nous, que nous avons préposé pour la police du spectacle.

II. Aucune personne de tel état, qualité et condition qu'elle puisse être, ne pourra se placer sur le Théâtre pendant le cours des représentations; toutes les Loges resteront libres au service du Public, sans pouvoir être ni louées à l'année ou par mois, ni retenues d'avance par des domestiques; en exceptons néanmoins la première Loge à droite, qui sera toujours réservée pour le Gouverneur, et en cas d'absence, pour le Commandant de cette place; et la première Loge à gauche, qui sera aussi réservée dans le cas seulement où l'Intendant de la Province se trouvera en cette Ville.

III. Défendons très-expressément de foncer les portes des Loges, ou de passer de Loge en Loge en les escaladant, pour choisir d'autres places, à peine d'amende arbitraire.

IV. S'il arrive qu'aucuns Habitans de cette ville ou d'autres Spectateurs étrangers et non militaires, troublent ou interrompent le Spectacle, et qu'après la première sommation de silence qui leur aura été imposée, ils continuent à faire du bruit, et donnent lieu par leurs indocilités à être arrêtés, lesdits Habitants et Étrangers non militaires seront sur-le-champ conduits dans les prisons de cette ville, pour être punis suivant l'exigence des cas, et à cet effet, indépendamment des Grenadiers de la garnison préposés tant sur le Théâtre que dans le Parterre et à la porte d'entrée, pour concourir au maintien du bon ordre, il se trouvera, chaque jour de spectacle, deux Sergens de cette Ville, avec leurs armes, dont l'un sera

placé au milieu de la longueur du Parterre, et appuyé contre le mur dans l'endroit qui lui sera indiqué par notre Commissaire; et l'autre à la porte d'entrée dudit Spectacle pour y exécuter les ordres qui leur auront été donnés.

V. Chaque jour de représentation les Musiciens seront prévenus de se rendre dans la Salle de Spectacle d'assez bonne heure, pour que l'orchestre puisse faire l'ouverture de sa symphonie à cinq heures précises, au plus tard; le Directeur répondra personnellement des contraventions qui seront commises à cet égard.

VI. Il sera fait toutes les quinzaines un répertoire dans lequel seront rangées par ordre toutes les pièces qui devront être représentées : lorsqu'elles auront été une fois arrêtées, elles seront successivement annoncées au Public, tant sur le Théâtre que par des affiches, et il ne sera plus ensuite permis d'en changer l'ordre, ou d'en réformer, pour en substituer d'autres, sans en avoir obtenu l'agrément de notre Commissaire.

VII. Toutes les dernières quinzaines de chaque mois, il sera procédé à la distribution des rôles, dont les Acteurs et Actrices seront chargés; et il en sera tenu note par le Directeur. Ordonnons à tous les Acteurs et Actrices de se trouver à cette distribution, à peine de six livres d'amende, et ceux ou celles d'entr'eux qui, par négligence, faute d'étude ou mauvaise volonté, feront manquer l'ordre du répertoire, seront punis d'amende arbitraire, ou autrement, suivant l'exigence des cas.

VIII. Pour éviter toutes contestations dans les emplois en partage, il sera fait dans le répertoire chaque fois qu'il sera renouvelé, deux colonnes dans l'une desquelles seront insérés les meilleurs rôles, et dans l'autre les médiocres; ces rôles seront pris alternativement sans distinction, suivant l'ordre des colonnes; la voie du sort décidera le choix, sans avoir égard si tel rôle est su, et si tel autre ne l'est pas; chaque Acteur et chaque Actrice devant remplir tout ce que son devoir et ses engagements lui prescrivent, et nullement ce que l'amour-propre peut leur inspirer et leur suggérer.

IX. Tout Acteur ou Actrice qui devra remplir un rôle arrêté par le répertoire, ne pourra se dispenser de le jouer, quand bien même ce rôle ne serait pas de son emploi. Défendons à tous Acteurs et Actrices de contester les rôles de partages, lorsqu'ils auront été arrêtés et rangés dans le répertoire.

X. Il sera exactement et chaque fois fait des répétitions de toutes les pièces avant leurs représentations. Condamnons ceux qui manqueront de se trouver à ces répétitions à une amende de trois livres; et ceux qui n'y seront pas rendus à l'heure désignée à celle de trente sols seulement. La répétition se fera toujours à huit heures et demie précises du matin lors-

qu'il y aura grand Opéra, et à neuf heures quand il n'y aura qu'un Spectacle ordinaire. Le Directeur devant répondre personnellement de sa troupe, sera puni arbitrairement, lorsqu'une pièce sera jouée sans avoir auparavant été répétée.

XI. Le Directeur étant principalement comptable au public du succès de son Spectacle, et devant veiller avec exactitude à ce que rien n'y manque, il ne pourra se dispenser de paraître aux répétitions ou d'y dénommer quelqu'un à sa place, en cas d'empêchement légitime, à peine de douze francs d'amende par chaque contravention.

XII. Le Directeur ni aucuns préposés de sa part ne pourront, sous tel prétexte que ce soit, recevoir aucun argent à la porte; il ne leur sera aussi permis de délivrer aucuns billets chez eux, ou en ville, ou partout ailleurs; voulons, au contraire, qu'il ne soit délivré aucuns Billets, sinon qu'à la porte du Bureau, où l'argent sera versé dans la caisse du Buraliste, à peine de prison en cas de contravention; exceptons néanmoins de cette disposition uniquement le cas particulier, où il sera fait quelques représentations extraordinaires au profit de quelques Acteurs ou Actrices, ou autres.

XIII. Tous les Acteurs et Actrices non employés dans une pièce qui sera représentée, seront tenus d'y paraître et d'y servir dans les accessoires, lorsqu'ils en seront requis, à peine, en cas de refus de leur part, d'encourir une amende arbitraire.

XIV. Le Directeur ou son préposé donnera chaque jour à l'un des garçons de Théâtre une note qui contiendra le nom de tous les Pensionnaires qui devront représenter le lendemain, et il les fera avertir de se trouver aux répétitions au moins une demi-heure avant l'heure indiquée à cet effet.

XV. Il est ordonné au garçon chargé d'avertir les Acteurs et les Actrices de l'heure des répétitions, de commencer sa tournée de façon qu'elle soit finie une demi-heure avant l'heure prescrite, à peine de trente sols d'amende.

XVI. L'un des garçons de Théâtre se trouvera exactement, et sans déplacer, à chaque répétition, et il ne pourra, sous tel prétexte que ce soit, s'en exempter, à peine d'emprisonnement pour la première fois et de révocation pour la seconde.

XVII. Le Directeur ou son préposé donnera chaque jour de Spectacle, à l'un des garçons de Théâtre, une note exacte de tous les ustensiles nécessaires aux pièces qui devront être représentées, et ces ustensiles devront être portés sur le Théâtre avant quatre heures. Le Directeur aura soin de vérifier alors si les ordres ont été exécutés, et d'y faire suppléer de suite, au cas de défaut de la part du garçon, qui, dans ce cas, sera arbitrairement puni.

XVIII. Le machiniste aura l'attention de tenir son Théâtre prêt pour quatre heures précises de l'après-midi ; dans les représentations qui exigeront une complication de machines, il aura aussi l'attention de faire ses préparatives (*sic*) la veille, ou de commencer son travail le jour même des représentations d'assez bonne heure, pour qu'il puisse les cesser au moment des répétitions, à moins qu'il n'ait assez de temps dans le cours de l'après-midi de les achever, à peine de prison, et ne pourront les répétitions commencées être interrompues pour telle raison que ce puisse être.

XIX. Les garçons de Théâtre commenceront à trois heures de l'après-midi à aller prendre les paquets des Acteurs et Actrices, afin que leurs paquets puissent être rendus à la loge au plus tard à quatre heures et quart, à peine de prison.

XX. Toutes les fois que les garçons de Théâtre auront emprunté pour le spectacle des ustensiles qu'on aura bien voulu leur confier, ils les rendront au plus tard le lendemain dans la matinée, et ils répondront solidairement, avec le Directeur, de ces ustensiles et des dommages qui pourraient y être arrivés, à moins que ces dommages ne soient survenus pendant le Spectacle, auquel cas le Directeur en restera personnellement responsable, sauf son recours, si y échet.

XXI. Aucun des Acteurs et Actrices ne pourra, sous tel prétexte que ce soit, s'absenter de la ville pour découcher, sans en avoir demandé la permission au Directeur et obtenu l'agrément du Commissaire d'entre nous préposé pour la police du Spectacle, à peine d'amende arbitraire, même de prison, suivant les circonstances des cas.

XXII. Il sera pris par le Commissaire par nous dénommé toutes les mesures convenables pour assurer aux Pensionnaires, de la part du Directeur, le payement de leurs appointements.

XXIII. Tous les différens et contestations qui pourront survenir entre les Directeur, Acteurs et Actrices relativement au spectacle, seront portés pardevant notredit Commissaire pour être par lui décidés et jugés sommairement, ainsi qu'il appartiendra, sauf l'appel en pleine Chambre, le cas échéant.

XXIV. Pour qu'il ne puisse être prétexté cause d'ignorance du présent Règlement, il sera lu et publié en présence du Directeur, des Acteurs, Actrices et autres attachés au service du Théâtre, lesquels seront à cet effet convoqués par ledit Directeur ; et deux exemplaires d'icelui resteront perpétuellement affichés dans l'intérieur dudit Théâtre : et sera au surplus ledit Règlement enregistré en notre greffe, pour y avoir recours au besoin.

Fait en pleine Chambre, en l'Assemblée extraordinaire y tenue le 21 septembre 1773.

Par ordonnance,

ALAVOINE,

Commis juré du greffe.

II

NOTE

SUR UNE ANCIENNE COPIE DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI.

Le cardinal d'Amboise, principal ministre du roi Louis XII, fut un prélat plein de vertu et de désintéressement; il refusa d'imiter beaucoup des évêques ses contemporains qui accumulaient sur leur tête plusieurs évêchés et de riches bénéfices, et eut, en agissant ainsi, d'autant plus de mérite qu'il lui eût suffi de demander pour obtenir. Dans l'administration des affaires de l'État, il chercha à réformer les abus auxquels donnait lieu la perception des impôts, et s'efforça de rendre l'administration de la justice moins lente et moins coûteuse. Le cardinal d'Amboise n'était pas seulement un ministre intègre, c'était un homme d'infiniment de goût, excellent appréciateur de tableaux et d'œuvres d'art. On lui doit la construction du château de Gaillon, de ce chef-d'œuvre tombé au commencement de notre siècle sous le marteau des démolisseurs, et dont on peut voir encore à l'École des Beaux-Arts quelques fragments qui font amèrement regretter la destruction du reste. Il s'était plu à réunir dans ce séjour des meubles, des tapisseries, des tableaux et des statues qu'il rapportait de ses voyages et de ses ambassades en Italie. Les embellissements qu'il fit à Gaillon étaient d'autant plus désintéressés de sa part qu'il n'était pas le propriétaire de cette terre, mais le simple usufruitier en sa qualité d'archevêque de Rouen; elle faisait en effet partie du domaine de cette église.

Le cardinal d'Amboise mourut à Lyon le 25 mai 1510, dans toute la force de l'âge, et son corps, transporté à Rouen, fut enseveli dans un superbe mausolée dû au ciseau du sculpteur Rouland Leroux; son dernier testament remonte au 31 octobre de l'année précédente[1]. Dans cet acte, après avoir constitué son neveu Georges d'Amboise,

[1] La copie de cet acte dont je me suis servi est conservée à la Bibliothèque nationale, pièces originales du cabinet des Titres, au mot Amboise. Vol. 49, p. 299.

grand maître et maréchal de France, pour héritier de la plus grande partie de ses biens, il dispose de tous ses meubles et livres qui se trouveront à sa mort dans les maisons appartenant à l'église de Rouen, ce sont ses propres expressions, en faveur de son successeur à l'archevêché de cette ville, lui en faisant donation pleine et entière; le priant néanmoins de ne pas les aliéner, sinon pour en distribuer le prix aux pauvres.

Ce fut un de ses parents, nommé comme lui Georges d'Amboise, qui fut son successeur; il gouverna pendant quarante ans l'église de Rouen et mourut le 25 août 1550. Dix ans avant sa mort, ce prélat fit dresser un inventaire des meubles qui garnissaient le château de Gaillon; cet acte, rédigé par Jehan de Bérat et Michel le Bret, *serviteurs de reverend père en Dieu monseigneur Georges d'Amboise, archevêque de Rouen,* est daté du XIIIe jour du mois de novembre 1540; il fut fait en la présence de Bernardin Guére, capitaine dudit Gaillon, qui demeura responsable des objets inventoriés. Ce document est conservé à la Bibliothèque nationale, dans les pièces originales du cabinet des Titres[1].

Il est à présumer que le mobilier de Gaillon n'était plus alors ce qu'il avait été trente ans auparavant sous le cardinal d'Amboise, et le nouvel archevêque, qui n'avait pas hérité de l'esprit d'ordre et du goût de son prédécesseur, en avait vraisemblablement distrait ou aliéné une partie; il y restait cependant encore quelques belles choses. Les rédacteurs de l'inventaire en ont souvent indiqué la provenance, et lorsqu'elles remontent au cardinal d'Amboise, ils ne manquent pas d'inscrire qu'elles viennent de *feu monseigneur* ou de *feu monseigneur le légat*[2].

Il y avait encore en 1540 à Gaillon quelques meubles en bois doré et sculpté, recouverts de velours et de toile d'or, et un nombre

[1] Vol. 49, p. 300. En voici le titre exact: Inventoire faict par nous Jehan de Bérat et Michel le Bret, serviteurs de reverend père en Dieu monseigneur Georges d'Amboise, archevesque de Rouen, par son commandement et ordonnance, de tous les biens meubles et utancilles estans de présent au chasteau de Gaillon appartenant à monseigneur, en la présence de Bernardin Guére, cappytayne dudit Gaillon, desquels biens ledict Guére s'est chargé ainsy et par la forme et manière que s'ensuyt.

[2] Le cardinal d'Amboise avait été en même temps, par un privilége peut-être unique, ministre de Louis XII et légat du Pape en France.

assez considérable de tentures et de tapis, au nombre desquels il faut signaler treize tapis de Turquie.

Parmi les tapisseries, on remarque une chambre de dix pièces à banquets *ou sont les armes de feu monseigneur le légat;* une autre de sept pièces *de vollerie*, c'est-à-dire représentant une chasse au faucon, avec les mêmes armes; d'autres à *verdures mélées de bestes et d'oyseaux*, d'autres encore à bergeries, à chasseurs, etc. Une tenture précieuse de velours vert est parsemée de rosiers de drap d'or; sur chaque pièce étaient brodées les armes de *feu monseigneur*, accompagnées d'écriteaux en toile d'argent sur lesquels était peinte sa devise. Enfin, l'objet le plus précieux de ce paragraphe de l'inventaire est un dossier où est *sainct Georges faict de riche broderye sur champ de velours bleu broché de fil d'or*. Peut-être me suis-je étendu un peu trop longuement sur ce chapitre de l'inventaire de Gaillon, étranger à mon sujet; on me permettra en conséquence de passer sans m'y arrêter sur les articles suivants, pour arriver directement aux objets d'art.

Ils ne sont pas nombreux et ne comprennent que sept numéros, dont deux bas-reliefs et six tableaux. Malheureusement la description en est très-sommaire et ne donne sur l'objet inventorié que des renseignements fort incomplets.

Les bas-reliefs sont décrits dans les termes suivants : *Item deux médailles de marbre blanc faictes à visage de femme augustinne.* Les rédacteurs ont sans doute voulu dire de femmes d'Augustes ou d'impératrices, et il est difficile de n'y pas reconnaître deux de ces médaillons qui furent sculptés avec tant de profusion en Italie et en France au seizième siècle, et qui représentaient des bustes de profil, souvent de fantaisie, mais décorés du nom de Faustine ou de toute autre impératrice.

Les six tableaux sont décrits avec plus de détails. Le premier est *un petit tableau carré, fermant de boys, couvert de verre, ou Nostre-Dame monte aux cieux*. Cette peinture de l'Assomption devait avoir de la valeur, puisque, non content de la recouvrir d'une glace, on avait encore pris soin de la protéger par un volet.

Item, poursuivent les rédacteurs, *ung tableau de cédre avec son couvercle, auquel est Dieu porte croix et audict couvercle le sacrifice d'Abraham*. Ce tableau, peint sur bois précieux, formait un dyptique et représentait les deux sacrifices qui, dans l'Ancien et le

Nouveau Testament, sont le pendant et la figure l'un de l'autre, celui d'Abraham et celui du Christ.

Item ung grand tableau ou est sainct Georges.

Item ung tableau ou est le trespassement de Nostre-Dame.

Item ung aultre tableau ou Dieu prye au jardin d'oliviers.

Ces cinq premières peintures ne sont accompagnées d'aucune mention spéciale; nous ne pouvons donc savoir si elles provenaient de la succession du cardinal d'Amboise ou si elles avaient été apportées à Gaillon après sa mort; il n'en est pas de même du tableau suivant.

Item, lisons-nous dans l'inventaire, *la Céne faicte en toille en grands personnaiges, que feu monseigneur fist apporter de Millan.*

Cette expression *faicte en toille* pourrait donner à penser tout d'abord qu'il s'agit ici d'une tapisserie, mais il n'en est rien; l'objet décrit est en effet inventorié non parmi les tapisseries, mais parmi les tableaux. Les rédacteurs ont donc simplement employé un terme impropre, et c'est certainement *faicte sur toille* qu'ils ont voulu dire.

Nous sommes ici, à n'en pas douter, en présence d'une copie du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, de cette composition admirable qui fut peinte de 1497 à 1499 dans le réfectoire du couvent delle Grazie de Milan. Les termes de l'inventaire sont formels; c'est de Milan que cette toile a été apportée en France, et c'est par ordre du cardinal d'Amboise qu'elle a été apportée. Or, ce cardinal est mort en 1510, et Léonard termina sa fresque célèbre en 1499 seulement; c'est donc lorsqu'elle était encore dans tout l'éclat de sa beauté que cette copie en a été faite, et l'on peut être assuré que, destinée à un aussi grand seigneur et à un homme d'autant de goût que le premier ministre du roi de France, elle était due à une main habile.

Léonard de Vinci survécut dix ans environ au cardinal d'Amboise et fit à Milan de longs séjours entre les années 1499 et 1510; il est certain que le cardinal et lui se connaissaient, et il n'est pas, j'imagine, paradoxal de supposer que cette copie de son plus bel ouvrage ne fût pas terminée sans qu'il ait pu l'examiner, la critiquer et au besoin la faire corriger et retoucher par ses élèves. Cette copie, dont nous trouvons la mention dans l'inventaire du château de Gaillon, aurait donc une haute valeur, surtout en présence de la destruction à jamais regrettable de l'œuvre originale.

Qu'est devenue cette précieuse copie? C'est ce qu'il serait intéressant de savoir, et c'est ce que j'ai recherché; mais je dois avouer tout d'abord que je ne suis pas arrivé à un résultat absolument précis. Si la description insérée dans l'inventaire de Gaillon eût été un peu plus complète; si seulement elle nous eût donné des dimensions approximatives, alors ma tâche eût été bien plus facile; malheureusement il n'en est pas ainsi, et j'ai dû me contenter de faire usage des faibles éléments qui m'étaient imposés.

On connaît, sans compter les dessins, une vingtaine de copies de la Cène de Léonard, de dimensions, d'époque et de valeur artistique très-diverses[1]; la plupart existaient au commencement de notre siècle et existent peut-être encore en Lombardie. La copie conservée à Gaillon en 1540 ne peut être confondue avec celles-là; il me paraît en effet absolument inadmissible qu'elle ait à une époque quelconque repris le chemin de l'Italie d'où on l'avait apportée en France.

M. Villot, dans son excellent catalogue du Musée de peinture du Louvre, signale trois copies comme étant surtout remarquables entre toutes et comme contenant encore quelque reflet de la suavité de l'œuvre du maître[2].

L'une d'elles est conservée à l'Académie royale de Londres; elle paraît dater du commencement du seizième siècle, est attribuée à Marco d'Oggione et reproduit les dimensions exactes de l'original. Cette peinture est nécessairement toute différente de celle que rapporta en France le cardinal d'Amboise, car elle est demeurée dans la Chartreuse de Pavie jusqu'en 1750 et en est sortie pour passer directement en Angleterre[3].

Une seconde copie, qui était fort remarquable avant que de fâcheux repeints ne l'eussent déshonorée, est conservée dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois, depuis le milieu du dix-septième siècle au moins. Ce ne peut être celle dont nous recherchons la trace, car elle est sur bois et de petite dimension, tandis que les rédacteurs de l'inventaire de Gaillon ont pris soin de nous faire connaître que la

[1] L'abbé Aimé Guillon, dans son ouvrage intitulé : *le Cénacle de Léonard de Vinci* (Milan, 1811, p. 195), mentionne dix-sept copies de la *Cène* dignes d'être signalées.

[2] *Catalogue de l'École italienne*, p. 278.

[3] *Ibid.*

copie du cardinal d'Amboise était sur toile et à grands personnages[1].

Reste une troisième copie également fort belle et ayant les deux tiers de la grandeur de la fresque originale : elle est conservée dans les galeries du Louvre[2]. Cette copie, d'après M. Villot, aurait été commandée par le connétable de Montmorency pour la chapelle de son château d'Écouen, et c'est de là qu'elle aurait été apportée au Louvre[3]. Quel que soit le degré de confiance que l'on doive avoir dans les affirmations d'un écrivain aussi consciencieux que M. Villot, j'ai voulu m'assurer par moi-même de leur exactitude.

La *Cène* du Louvre provient bien en effet d'Écouen. Bottari, dans son édition de Vasari imprimée à Rome en 1759, constate que la chapelle d'Écouen renferme une belle copie de la *Cène* de Léonard. En 1768, d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque aux environs de Paris,* signale le même fait[4]. Enfin, l'abbé Aimé Guillon, dans une brochure *sur l'ancienne copie de la Cène de Léonard de Vinci qu'on voit maintenant au Musée royal,* c'est le titre même de son opuscule imprimé en 1817, avance comme un fait connu de tous ses contemporains que la copie du Louvre et celle d'Écouen ne sont qu'un seul et même tableau[5]. Il n'y a donc aucun doute possible à cet égard.

Mais cette copie a-t-elle été commandée et rapportée d'Italie par le connétable de Montmorency lui-même ? Rien n'est moins démontré. Je ne connais, en effet, aucune mention de cette œuvre d'art antérieure à celle de Bottari dans son édition de Vasari de 1759, et l'opinion de M. Villot sur la manière dont elle aurait été apportée en France lui a été évidemment suggérée par un passage de la brochure de M. l'abbé Aimé Guillon que je citais tout à l'heure. Cet écrivain y avance, sans en apporter du reste aucune preuve, que ce tableau a dû être commandé par Montmorency en Italie, de 1521 à 1523, pour orner la chapelle de son château d'Écouen[6]. Ce n'est là qu'une hypothèse, et des moins probables.

[1] Après avoir été longtemps placée dans la salle des marguilliers de Saint-Germain l'Auxerrois, cette copie est maintenant dans la sacristie de cette église.

[2] École italienne, n° 486.

[3] *Ibid.*, p. 279.

[4] *Voyage pittoresque...*, par M. D. Paris, 1768, p. 406.

[5] *Sur l'ancienne copie de la Cène...* Paris, 1817, p. 20.

[6] *Sur l'ancienne copie de la Cène...*, p. 25.

En 1521, Montmorency n'était encore qu'un jeune homme, ne rêvant que la guerre et vivant de la vie des camps; il songeait sans doute à tout autre chose qu'à recueillir déjà des objets d'art; ensuite, la construction du château d'Écouen fut entreprise seulement vingt ans plus tard. Vous savez tous, en effet, Messieurs, que le célèbre château d'Écouen fut élevé d'après les plans de l'architecte Bullant de 1540 à 1547[1]; quand les constructions furent terminées, le connétable de Montmorency le meubla avec beaucoup de luxe et l'orna d'objets d'art recueillis à grands frais en France et en Italie ; c'est donc au plus tôt à cette époque que la copie du Louvre a pu être placée dans la chapelle où elle a été conservée jusqu'à la Révolution. Je serais pour ma part assez porté à croire que la copie de la *Cène* a fait partie dès l'origine de la décoration de la chapelle du château d'Écouen , car cette décoration avait été respectée par les possesseurs successifs de ce château et était à peu de chose près au dix-huitième siècle ce qu'elle était au seizième[2].

En résumé, nous savons qu'antérieurement à 1510 une copie de la *Cène* de Léonard de Vinci sur toile et à grands personnages a été apportée de Milan à Gaillon par les ordres du cardinal d'Amboise; nous savons que son parent Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, en devint propriétaire, et qu'il la possédait encore en 1540. A cette époque, nous en perdons la trace.

Nous savons, en outre, que le connétable de Montmorency fit construire le château d'Écouen de 1540 à 1547, et en orna la chapelle d'une copie de la *Cène* sur toile et à grands personnages, incontestablement due à un artiste italien du seizième siècle, et maintenant conservée au Musée du Louvre.

A l'heure où nous perdons de vue la copie de Gaillon, nous voyons apparaître celle d'Écouen; ces deux copies ne seraient-elles qu'un seul et unique tableau passé des mains de l'archevêque de Rouen ou de sa sœur qui devint son héritière en 1550[3], dans celles du conné-

[1] Voy. le *Connétable de Montmorency*, par M. DE LASTEYRIE.

[2] Je tiens ce renseignement de M. Courajod, l'un des savants conservateurs du Louvre, qui compte bientôt faire des objets d'art provenant du château d'Écouen l'objet d'une publication spéciale.

[3] L'héritière de l'archevêque de Rouen fut sa sœur Renée d'Amboise, mariée à Louis de Clermont-Gallerande, seigneur de Bussi et Saxe-Fontaine. Elle mourut en 1561.

table, et entré après la Révolution dans notre Musée national? Rien ne s'y oppose, mais je n'en ai point trouvé la preuve directe.

On voudra bien, en conséquence, me permettre de ne pas conclure et de signaler simplement aux chercheurs et aux érudits cette coïncidence curieuse; peut-être quelqu'un d'entre eux, plus heureux que moi ou plus habile, trouvera-t-il la preuve certaine et authentique que notre copie du Louvre est bien celle que le cardinal d'Amboise fit apporter d'Italie en France dans les premières années du seizième siècle, et qui doit être précieuse à tant de titres.

J. Roman,
Correspondant du ministère de l'Instruction publique, membre de la Société des Antiquaires de France.

III

LE GROUPE DE TUBY

DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SCEAUX (SEINE).

Dans notre *Histoire de la ville de Sceaux* [1], nous avons détaillé les magnificences du château que le duc et la duchesse du Maine possédaient dans cette localité de la banlieue de Paris; mais, limitant notre travail à un seul volume, déjà considérable, nous n'avons pu y faire entrer certaines pièces de quelque étendue, qui pourtant avaient leur intérêt.

Ainsi, à peine avons-nous parlé dans ce livre du beau groupe de Tuby, représentant le *Baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste*, qui orne l'église de Sceaux.

Ce groupe avait été fait sur les dessins de Le Brun, pour servir à la décoration de la chapelle somptueuse du château du duc du Maine.

Les historiens de l'Ile-de-France l'ont mentionné dans leurs

[1] Sceaux, impr. Charaire, 1883, in-8 de IV-546 pages, illustré.

descriptions du siècle dernier; mais les uns l'attribuent à Girardon, les autres à Puget et à Tuby.

Un document inédit des archives de la fabrique [1] nous permet de revendiquer, sans conteste, pour Tuby, l'honneur d'avoir exécuté cette belle œuvre de sculpture.

Voici le document dont il s'agit :

MÉMOIRE DES OUVRAGES
FAITS EN 1680, A LA CHAPELLE DU CHATEAU DE SCEAUX,
PAR BAPTISTE TUBY, SCULPTEUR,
SUR LES DESSINS DE M. LE BRUN, PREMIER
PEINTRE DU ROY.

Avoir fait les modèles des deux figures de cinq pieds huit pouces de grandeur, représentant saint Jean-Baptiste qui baptise Notre-Seigneur, les avoir fait mouler et couler en plâtre pour travailler le marbre, comme aussi avoir fait de marbre blanc lesdites figures, les avoir posées, travaillées et fixées suivant l'intention de M. Le Brun, premier peintre du Roy; pour ce.	5,600 liv.	00 s.
Piédestal de marbre veiné qui porte les figures, orné; avoir fait au bas dudit piédestal des festons de fleurs de métal, les avoir fait modeler, fondre, mouler, réparer, et avoir fourni 650 livres de métal; avoir fait poser piédestal et festons. . .	1,450	»
Pour les 650 livres de métal.	150	»
Voiture du bloc pour saint Jean, du magasin aux Gobelins.	40	»
Pour la voiture de la figure de Notre-Seigneur, du magasin aux Gobelins.	10	»
Pour voiture des figures et piédestal des Gobelins à Sceaux.	35	»
Caisse pour les figures.	6	10
Pour les figures en plâtre avant celles de marbre, et piédestal.	225	»
	7,516 liv.	10 s.

[1] L'original a disparu avec les archives de la fabrique, pendant l'invasion de 1870; il n'en reste plus qu'une copie authentique.

A la suite de ce mémoire on trouve celui des marbres de l'autel, bas-reliefs, figures d'anges, ornements en métal, qui ornaient l'autel du duc du Maine; ces derniers travaux coûtèrent 4,209 livres.

Pendant la Révolution, le gouvernement ayant fait enlever du château de Sceaux, devenu propriété nationale, les objets d'art qui s'y trouvaient, le groupe de Tuby fut déposé au Musée des Petits-Augustins [1].

Mais en l'an XI, le curé de Sceaux le réclama pour son église, par la lettre suivante qu'il adressa au ministre de l'Intérieur :

« Sceaux, le 29 prairial, an XI.

« Le curé et les administrateurs du culte catholique de la paroisse de Sceaux, chef-lieu du deuxième arrondissement du département de la Seine,

« Vous supplient de leur faire remettre la statue en marbre blanc du Baptême de saint Jean, patron de ladite paroisse de Sceaux, qui était audit lieu, dans la chapelle du ci-devant prince, transférée au Muséum, rue des Petits-Augustins, et déposée dans le jardin du Musée, pour être mise dans l'église de Sceaux, au-dessus du maître-autel, et rendue à la vénération des fidèles.

« Sur le pied de cette statue est écrit : A la mémoire de Jean-Baptiste Tuby, qui a exécuté ce monument, mort en 1700. »

Cette demande fut apostillée en ces termes par la municipalité :

« Nous, maire et adjoint de la commune de Sceaux, chef-lieu de canton du deuxième arrondissement du département de la Seine, certifions que les signatures d'autre part sont celles du curé et des administrateurs de la fabrique; que la statue mentionnée en cette supplique a été déplacée de la chapelle du ci-devant prince, à Sceaux, où elle était à l'époque de la Révolution, et que les citoyens désirent que la représentation de ce patron soit rendue à leur vénération.

« Fait à la mairie de Sceaux, le 29 prairial an XI de la République. »

Le ministre de l'Intérieur accueillit favorablement cette demande, mais sous la condition de rembourser au Trésor une

[1] *Journal de Lenoir :* au 23 prairial an VI.

somme de 688 francs, pour les frais de restauration et de placement du monument.

Le 8 messidor an XII, le curé et les administrateurs de la fabrique exposèrent au ministre de l'Intérieur qu'ils ne possédaient aucune ressource, et sollicitèrent de nouveau la remise gracieuse du groupe dans les termes suivants :

« Par vos lettres des 12 vendémiaire et 3 brumaire derniers, Votre Excellence nous a autorisés à retirer du Musée des monuments français le groupe de Tuby, à la charge de rembourser la somme de 688 francs.

« Cette obligation nous a empêchés jusqu'à présent de profiter de ce bienfait, quelque désir que nous ayons de satisfaire à la piété de nos paroissiens.

« Nous sommes sans moyens; nos biens-fonds ont été réunis à la nation, ou sont devenus sa propriété. Nous ne subsistons que d'aumônes insuffisantes, etc. »

Cette fois, le vœu des habitants fut exaucé, et le 15 brumaire an XIII, le ministre par intérim répondit :

« Conformément à la demande que vous m'avez adressée, je vous autorise à retirer du Musée des Arts le groupe de saint Jean-Baptiste que possédait votre église, et je vous dispense de payer la somme de 688 francs, à laquelle s'élèvent les frais de restauration et de transport.

« J'informe de cette mesure le directeur du Musée des Arts, qui mettra à votre disposition la statue que vous réclamez.

« Je vous salue.

« PORTALIS. »

On remarquera que, dans sa lettre, le ministre, confondant l'église avec le château, paraissait rendre à l'église un groupe qu'elle aurait possédé, ce qui n'est pas exact; mais l'œuvre était restituée au pays : c'était l'essentiel.

Le groupe en marbre de Tuby vint donc, en l'an XIII, remplacer sur l'autel de la paroisse le modèle en plâtre de ce même groupe, que le duc du Maine avait donné à l'église de Sceaux cent trente ans auparavant.

Depuis, il en est le principal ornement.

Ce groupe très-bien en vue, mais insuffisamment éclairé, est

placé dans une niche, au-dessus du maître-autel, dont il complète la décoration.

L'autel sur lequel il semble reposer, mérite aussi d'être remarqué; il est en marbre blanc, veiné, et a la forme d'un sarcophage; sa longueur est de plus de trois mètres. Il fut fait vers 1780, par Vassy, marbrier, pour la somme de 3,100 livres. Jacques, directeur de la manufacture de Bourg-la-Reine, l'orna de sculptures qui coûtèrent 400 livres.

Nous avons établi, à l'aide d'un document du temps, que le groupe de saint Jean-Baptiste de l'église de Sceaux fut commandé par le duc du Maine à Tuby, dit le Romain, qui l'exécuta en 1680. Cette œuvre d'art, digne des maîtres de la sculpture, se compose d'un seul bloc de marbre blanc, mesurant près de 2 mètres de hauteur sur 1 mètre 82 centimètres de largeur. Saint Jean-Baptiste est représenté debout, à droite, versant l'eau du baptême sur la tête de Jésus, qui est agenouillé, dans une attitude fort recueillie, mais tourmentée, ce qui enlève à ce groupe très-bien exécuté, au reste, un peu de sa valeur artistique.

Quoi qu'il en soit, le groupe de saint Jean-Baptiste de l'église de Sceaux peut, sans désavantage, être mis en parallèle avec les plus beaux ouvrages de Tuby qui sont à Paris et à Versailles.

Victor ADVIELLE,
Membre de la Société artésienne des
Amis des Arts d'Arras.

IV

RECHERCHES ARTISTIQUES EN LORRAINE

MESSIEURS,

Le bienveillant accueil dont vous avez honoré, l'an dernier, la première lecture que j'ai faite dans cette enceinte, m'a encouragé à rechercher, dans le même ordre d'idées, les documents nouveaux

que les arts du dessin pouvaient offrir à la curiosité contemporaine, dans notre vieux pays lorrain.

Cette curiosité, toujours plus éveillée par de récents travaux, justifie les efforts des chercheurs, et, si modeste qu'elle soit, j'ose espérer que l'enquête que j'ai tentée n'est pas tout à fait indigne d'occuper quelques instants votre attention.

Je vous demande la permission de vous entretenir d'abord des peintures murales de l'ancienne église Saint-Epvre de Nancy.

I

Les peintures murales provenant de l'ancienne église Saint-Epvre, terminée de 1436 à 1451, aujourd'hui démolie pour faire place à un édifice moderne, ont été en partie transférées et placées dans une salle inférieure du Palais ducal de Nancy.

Vers le milieu du quinzième siècle, des peintres italiens et allemands, en parcourant différents pays, exécutaient souvent des peintures dans les résidences princières, et surtout dans les églises. Il est permis de supposer que quelques-uns de ces artistes nomades ont pu ainsi orner les murs du vieux monument.

Il ne s'agit pas ici de fresques, exécutées à la détrempe sur une surface fraîche, mais de peintures à l'huile sur pierres très-unies, qui décoraient la chapelle de la corporation des marchands.

La partie la plus intéressante peut se diviser en trois fractions : à droite et à gauche, on voit des anges jouant des instruments de musique; au milieu, un groupe de chanteurs surmonte le portique placé au-dessus d'une scène de la Sainte Famille.

Le sujet supérieur est remarquable par la page musicale que tiennent cinq séraphins. J'ai pu reconstituer les portées, les notes et les paroles qui y sont tracées. C'est la salutation angélique en latin. Aucune barre ne sépare les mesures de cette notation, qui ressemble au plain-chant. Les figures sont très-gracieuses, et le costume dont l'artiste a revêtu l'ange placé à gauche est fort original; la manche du vêtement est enlacée d'un cercle d'agrafes de très-bon goût. Tous ont les ailes déployées et semblent mêler leurs voix dans un concert divin. Ceux qui occupent les deux bas

côtés marient les sons harmonieux des instruments au timbre des voix célestes.

La fraction de gauche montre deux chérubins dont l'un joue du luth et l'autre de la flûte à bec ou *tourne-bout*. Ces deux instruments sont fort bien dessinés, et d'après certains indices, il m'a été permis de les reconstituer. Le luth est assez large dans sa partie inférieure ; la tête est, comme d'habitude, rejetée en arrière; le tourne-bout semble être fait d'ivoire ; les spirales qui s'enroulent jusqu'à sa partie supérieure rappellent l'olifant.

Ces deux anges ont les ailes étendues et laissent apercevoir toute une légion de séraphins chanteurs.

Les ravages du temps ont malheureusement endommagé certains détails ; on peut cependant distinguer encore les physionomies des personnages, toutes finement accusées.

La fraction de gauche, plus obscure que les autres, ne présente actuellement que quelques silhouettes à peine perceptibles. J'ai pu, en recouvrant d'huile les pierres coloriées, retracer les détails qui rétablissent ainsi la peinture entière. On peut donc voir deux anges ; celui de gauche joue de la harpe ; cet instrument est le même que j'ai déjà reproduit d'après le manuscrit du roi René II, tandis que celui de droite tient à la main une cornemuse ; l'expression et la pose gracieuses que le peintre a su donner à cet ange sont remarquables. Il est à regretter que le badigeon ait été employé, comme il arrive trop souvent en pareille circonstance ; sans parler des coups de pic que l'on peut encore voir, et qui attestent un commencement de mutilation.

II

Il existe dans l'église Saint-Christophe de Neufchâteau (Vosges) une charmante boiserie comprenant huit panneaux, dont les ornements délicatement sculptés sont composés de différents attributs des instruments de musique. Tous les détails y sont indiqués d'une façon précise et se détachent en or sur un fond blanc.

Dans les panneaux de droite, on remarque une viole, son archet et un cahier de musique, un luth, une lyre, deux bassons à cinq

clefs très-curieux; enfin, une trompette-basse et un cor d'harmonie. Ces ornements, d'un bel effet, sont du style Louis XV.

A gauche se voient, coquettement groupés, une harpe et une clarinette, un violon, son archet et une musette. Je signalerai ici l'emploi du violon concurremment avec la viole; un des panneaux de droite réprésente ce dernier instrument; les deux autres sont absolument semblables aux premiers du côté droit.

Le tout est enguirlandé de branches de laurier et d'écharpes qui forment un nœud dans la partie supérieure; le motif est terminé par des glands et des franges.

Les sculpteurs lorrains du dix-huitième siècle nous ont laissé des souvenirs qui montrent la perfection de leur travail; ces boiseries, ainsi que les buffets d'orgues des cathédrales de Nancy, de Toul, de Lunéville, en sont les preuves irrécusables.

III

Dans la même église de Saint-Christophe, une pierre tumulaire, modestement placée dans la chapelle des fonts baptismaux, a attiré mon attention, et grande fut ma surprise de voir que c'était celle de Pierre Wœïriot, aïeul du fameux graveur ou « imaygier » lorrain.

Cet artiste a tenu une place assez importante dans mon étude rétrospective sur la musique en Lorraine, pour que je n'omette pas de mentionner la date de la mort de l'ancêtre anobli de cette famille, de celle de sa femme, et la courte description de leur pierre tumulaire.

Voici l'inscription de leur tombe : « Ci-gist noble persône, « Pierre Wœïriot, en son vivant, orfébvre de feue de bonne mémoire, « René, Roy de Cécille, édificateur de ceste chapelle et bourgeois « de ce lieu, qui décéda le 11 xxx 1521, et de Marguerite Adam, « sa femme, qui trépassa le xx octobre 1530. »

Les armes des défunts sculptées au-dessous d'une frise ogivale, sont d'or à la fasce d'argent accompagnée de trois bagues d'or au chaton d'argent ou de diamant posées deux en chef et une en pointe.

L'artiste et sa femme portent le costume de l'époque.

Il est prouvé que notre graveur exerça d'abord la profession d'orfévre, à l'exemple de son père et de son grand-père.

Il est même permis de supposer que ce fut son aïeul qui lui servît de parrain, puisqu'ils portent tous deux le même prénom.

Pierre Wœïriot, appelé aussi Woriot, a fait surtout une gravure intéressante; c'est celle de Duiffoprucgar, le premier des luthiers connus, et non celui du bourgeois et marchand de Lucerne, que Carloix, dans le tome V, p. 349, de ses Mémoires sur la vie du maréchal de Vieilleville, nomme Gaspard Diffenplugar. Pour s'assurer que c'est bien le portrait du luthier, on a qu'à remarquer tous les instruments de musique dont Woeïriot a su l'entourer.

IV

Ayant parlé de sculptures sur pierres, je ne dois pas oublier de citer un fragment provenant d'un ancien tombeau maintenant détruit.

Ce fragment est une mitre qui ornait le chef d'un abbé de Pont-à-Mousson, et qui se trouve maintenant dans la salle de la bibliothèque de cette ville. J'ai pu en prendre un moulage et le dessiner ensuite.

On peut supposer que ce mausolée fut celui d'un abbé des Prémontrés, car parmi les nombreux couvents qui existaient à Pont-à-Mousson, c'était le seul ordre qui avait à sa tête un abbé mitré.

La figure mutilée ne présente guère d'autre intérêt que le bonnet d'évêque délicatement sculpté et décoré de sujets fort curieux. Deux anges, aux ailes déployées, jouent d'une sorte de vielle ou gigue à trois cordes, dont la partie inférieure est terminée en pointe. Ce spécimen est très-rare. Le sculpteur a placé de préférence ces instruments dans les mains de personnages du sexe féminin, ce qui rend, du reste, l'ensemble du dessin plus gracieux; les torses se terminent dans la partie inférieure par deux feuilles d'acanthe élégamment enroulées. Deux médaillons à l'antique, enrichis de perles, entourent deux portraits d'hommes soutenus par des amours et complètent ainsi l'heureuse disposition du décor; les archets, que tiennent les chérubins en question, méritent aussi une mention;

ils sont recourbés, comme tous ceux que l'on fit depuis le moyen âge jusqu'au dix-huitième siècle. La finesse de l'exécution fait regretter que le monument complet ait disparu.

V

L'église de Laheycourt (Meuse), aujourd'hui détruite, offrait un vitrail fort curieux; il a été heureusement sauvé de la démolition; il nous montre que le luth était non-seulement pincé à l'aide de la main droite, mais aussi à l'aide du plectrum.

Ce luth est à quatre cordes; celles-ci sont fixées sur la table supérieure et passent sur un chevalet dans le genre des guitares modernes, mais plus élevé. On peut se faire ainsi une idée de la manière dont ces anciens instruments étaient joués.

Un cercle ornementé entoure le sujet, qui paraît être de la fin du quinzième siècle.

V

On passe souvent à côté de merveilleuses choses qu'on ne remarque pas en détail, habitué que l'on est de les rencontrer sur ses pas.

A Saint-Nicolas-du-Port, près Nancy, où j'ai déjà relevé quelques charmantes sculptures cachées dans l'innombrable quantité d'ouvrages de pierre de sa splendide basilique, il existe un reste d'architecture qui montre à quel degré l'Art sculptural était porté en Lorraine et particulièrement dans cette ville, à laquelle, en 1546, les régents de Lorraine donnèrent des armes et qui fut longtemps célèbre par son imprimerie.

Les sculptures dont il est question appartenaient au palais de la Bourse, démoli vers la fin du dix-huitième siècle.

Quelques débris ont servi à bâtir, sur le même emplacement, trois maisons dont les fenêtres sont construites avec d'anciennes tailles que l'architecte aura fait servir à cet usage.

M. Beaupré, dans un remarquable ouvrage sur l'Imprimerie en Lorraine, donne des détails curieux sur le bâtiment de la Bourse

de Saint-Nicolas-du-Port, qui devint plus tard la Poste aux chevaux.

Cet édifice datait du milieu du seizième siècle, époque où la basilique fut terminée. Les ouvriers et les artistes, que la construction de l'église avait forcément réunis, doivent être, selon toutes probabilités, les auteurs des magnifiques bas-reliefs qui, au nombre de quatre-vingts, ornaient une vaste galerie, comme il en existe encore en Belgique et en Allemagne dans les constructions consacrées aux réunions des négociants. Ces bas-reliefs représentent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; ils étaient séparés entre eux par des pilastres sculptés et encadrés dans des frises élégantes. Les cheminées et les plafonds étaient également décorés de cette manière, et au-dessus du toit s'élevait une tourelle de pierre dans laquelle était placée une horloge remarquable par le Jacquemart qui, à chaque heure, ouvrait une large bouche et faisait résonner, à l'aide d'un marteau, une cimbale d'airain.

Le maître maçon rendu adjudicataire du vieux palais ne trouva dans celui-ci qu'une riche carrière de pierres de taille, déjà dégrossies.

Les colonnes morcelées et équarries devinrent des marches d'escaliers; les pilastres furent taillés en jambages de portes, et les bas-reliefs sont aujourd'hui des pierres d'éviers. Sept de ces derniers furent seuls épargnés et devinrent la propriété de M. Beaupré.

L'encadrement d'une des fenêtres de la première maison construite des débris de l'ancienne Bourse, est d'un grand intérêt pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire des instruments de musique.

Les détails que l'on y remarque montrent tout un petit orchestre d'enfants, coquettement disposés et enroulés dans des feuilles d'acanthe.

C'est d'abord la cornemuse, puis le gentil *tabourin,* frappant d'une main le tambour et tenant de l'autre la flûte à bec; le joueur de *haultz-boys,* faisant pendant au vielleur. Le *harpeur,* chantant en s'accompagnant sur le céleste instrument, et, à gauche, la volute enlaçant dans sa courbe gracieuse un petit joueur de *rebec* ou de *vielle.* Enfin, dans la partie inférieure du pilastre de gauche, au-dessous d'un médaillon orné d'une tête d'homme, on remarque un personnage accroupi, dans le genre Callot, qui joue du basson et jette une note originale dans ce charmant tableau de pierre.

Il est à regretter que ce monument, dont il reste malheureusement si peu de vestiges, ait disparu.

Ce qui prouve que l'extension des Beaux-Arts dans l'éducation publique est le plus sûr garant de la conservation de l'art national.

Je dirai quelques mots, en terminant, des magnifiques vitraux de la Cathédrale de Toul.

On connaît cet admirable monument, mais jusqu'alors personne, je crois, n'a relevé les détails de ses vitraux.

Il est si rare d'en trouver dans un pareil état de conservation!

Les vitraux du transept de gauche nous présentent un ange qui joue du luth à cinq cordes au milieu d'un chœur de séraphins.

L'instrument qu'il tient a la tête renversée.

Un autre ange joue de l'orgue portatif à tuyaux. Sa main droite est placée sur les touches du clavier, et de la gauche qui est cachée derrière le buffet minuscule, il fait vraisemblablement manœuvrer la soufflerie. Ce qui prouve une fois de plus que l'orgue portatif était employé dans les églises aux treizième, quatorzième et quinzième siècles; du reste, la même remarque est à faire au sujet d'une des verrières de la rosace centrale qui montre un ange tenant un instrument plus complet, car, au lieu d'une octave, il en possède deux. Les tuyaux, au nombre de seize, sont parfaitement distincts.

Dans la verrière du même transept, un ange à genoux tient une page musicale à la main et chante les louanges de l'Éternel; il est accompagné sur la harpe par un chérubin.

L'instrument est suspendu au cou de l'exécutant. La beauté et la grande dimension de ce vitrail méritent toute l'attention des connaisseurs.

La description des vitraux de cette église ne serait pas complète si j'omettais les détails de la rosace qui est, en ce moment, en restauration dans les ateliers de MM. Champigneulles, à Bar-le-Duc. J'ai pu relever les sujets qui m'intéressaient le plus.

Parmi ceux-ci j'ai déjà cité le joueur d'orgue portatif. Les trois autres sont :

1° *Un ange sonnant de la trompette.* Cet instrument, fort ancien, est muni d'un énorme pavillon, et les deux tubes sont réunis à la partie supérieure par une sorte de support de cuivre.

2° *Un joueur de vielle.* La vielle représentée est fort bien conservée; elle est munie de trois cordes attachées à une sorte de tirette percée au bas; les ouïes sont placées vers le milieu de la

table, et l'archet est courbé comme un arc. Les deux personnages, très-remarquables, ont le corps couvert de plumes.

3° *Un joueur de harpe* qui, cette fois, est vêtu d'une robe blanche. La harpe a toujours la forme adoptée aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, et devait être appelée dans ce cas *lyre* ou *lyrasse*, comme il est facile de le remarquer, puisqu'elle n'est pas suspendue au cou de l'exécutant, mais semble maintenue par le bras gauche.

Je dois borner ici, Messieurs, cette lecture qui, en se prolongeant, fatiguerait votre attention; vous me pardonnerez, je l'espère, la minutie de certains détails, mais mon excuse, je le répète, est dans l'accueil si indulgent que vous avez fait l'an dernier à mes premières recherches, et aussi dans les sentiments de persistante et patriotique sympathie que vous portez à tout ce qui intéresse la vieille terre de Lorraine, si riche de souvenirs artistiques!

ALBERT JACQUOT,
Membre de la Société d'archéologie lorraine
à Nancy.

V

NOTE SUR UNE DÉCOUVERTE A BLÉVILLE

D'ANCIENNES MONNAIES EN OR.

Le 12 septembre 1882, comme on démolissait le chœur de l'ancienne église de Bléville (Seine-Inférieure), à quatre kilomètres nord du Havre, la pioche d'un des ouvriers mit au jour 129 pièces dont suit la description :

1° CHARLES VII, roi de France. — *Écu d'or à la couronne.*

Légende : KAROLVS : DEI : GRA : FRANCORVM : REX

Écu couronné de France accosté de deux lys couronnés.

R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT

Croix feuillue, accostée de quatre couronnes, dans une rosace à quatre lobes.

Pl. XXXI, n° 3 de l'ouvrage *les Monnaies royales de France...* publié par H. Hoffmann.

73 pièces. — Points secrets sous les 3e, 4e, 5e, 6e, 10e, 15e, 16e, 18e et 19e lettres; légères variantes dans les abréviations de la légende de l'avers.

2° LOUIS XI, dauphin de France. — *Écu d'or.*

Légende : LVDOVICVS : DELPHINVS : VIENENSIS
Champ écartelé aux armes de France et de Dauphiné.
R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT
Croix feuillue, accostée de deux lys et de deux dauphins.
Pl. XV, n° 1 de la *Numismatique féodale du Dauphiné,* par H. Morin.

2 pièces. — Deux variétés, différant principalement par les détails de la légende de l'avers.

3° HENRI VI, roi de France et d'Angleterre. — *Salut d'or.*

Légende : HENRICVS : DEI : GRA : FRANCORV : Z : ANGLIE : REX
Écussons accostés de France et d'Angleterre. Au-dessus, un ange présentant à la Vierge un cartouche, sur lequel on lit : AVE.
R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT
Croix à long pied entre une fleur de lys et un léopard; dessous, un H, le tout dans une rosace.
Hoffmann, pl. XXIX, 3.

18 pièces. — Variétés diverses, frappées à Paris, Rouen, Saint-Lô, Amiens et Troyes.

4° HENRI VI, roi d'Angleterre. — *Noble à la rose.*

Légende : HENRIC : DEI : GRA : REX : ANGL : Z : FRANC : DNS : HYB :
Le Roi debout dans un navire, tenant une épée et un écusson aux armes de France et d'Angleterre.
R. : IHS : AVTEM : TRANSIENS : PER : MEDIVM : ILLORVM : IBAT
Croix feuillue et fleurdelysée, cantonnée de quatre léopards couronnés, la lettre H en cœur. Le tout dans une rosace.
Pl. II, n° 9 des *Annals of the coinage of Great Britain,* etc., de Ruding. (Série des monnaies d'or.)

6 pièces. — Légères variantes dans les abréviations de la légende. Ces pièces ont été frappées en Angleterre.

5° HENRI VI, roi d'Angleterre. — *Demi-noble.*

Légende : HENRIC : DI : GRA : REX : ANGL : Z : FRANC.
Même type que la précédente.
R. : DOMINE : NE : IN : FVRORE : TVO : ARGVAS : ME
Même type que la précédente.
Pl. III, n° 2 de RUDING.

2 pièces. — Frappées en Angleterre. Légères variantes dans les abréviations de la légende.

6° PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne, etc. — *Franc à cheval.*

Légende : PHS : DEI : GRA : DVX : BVRG : Z : COMES : FLANDRIE
Le duc armé et à cheval, au galop à droite, l'épée haute; en exergue : FLAND.
R. : SIT : NOMEN : DOMINI : BENEDICTVM : AMEN
Écusson aux armes du duc, sur une croix feuillue.
Pl. CXXXIII, n° 7 des *Monnaies féodales de France,* de POEY D'AVANT.

13 pièces. — Plusieurs variétés frappées pour la Bourgogne, la Flandre, le Brabant, le Hainaut et la Hollande, et présentant des variantes assez notables dans la légende de l'avers et dans l'exergue.

7° PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne, etc. — *Lion d'or.*

Légende : PHS : DEI : GRA : DVX : BVRG : COM : FLAND
Lion assis à gauche sous un portique à double ogive; de chaque côté, un briquet.
R. : SIT : NOMEN : DOMINI : BENEDICTVM : AMEN
Écusson aux armes du duc, sur une croix feuillue.
Pl. LIV, 7 et 8 du *Traité des monnaies des barons, etc.*, de DUBY.

15 pièces semblables.

Les briquets, quoiqu'ils soient en forme de B, ne se rapportent pas à l'initiale du nom de la Bourgogne; ce sont les *fusils* de la devise personnelle du duc Philippe le Bon; c'est pour cela qu'on les retrouve dans le collier de l'Ordre de la Toison d'or, fondé par lui en 1429.

Ces pièces ont dû être cachées sous l'empire d'une vive inquié-

tude, et avec l'espoir de les retrouver lorsque le danger aurait disparu. Si nous considérons l'époque à laquelle ont été frappées les monnaies, nous trouvons que ce trésor n'a pu être caché que postérieurement à l'an 1423, date de la naissance du Dauphin Louis de Valois.

D'un autre côté, il ne paraît pas que, de l'an 1423 à l'an 1450, qui vit finir la guerre de Cent ans, le pays de Caux ait été agité par d'autres événements que le soulèvement des paysans cauchois, lesquels, sous la conduite de Le Carruyer et de Jean de Grouchy, sire de Montérollier, reprirent Harfleur aux Anglais en 1435.

La seigneurie de Bléville appartenait alors, depuis 1420, à un Anglais nommé John Bourghope. On conçoit les inquiétudes de cet étranger à l'approche des insurgés cauchois, et tout porte à croire que c'est lui qui, trouvant la situation dangereuse, a caché dans le chœur de l'église les monnaies récemment découvertes. Il pensait que l'orage passerait, et qu'il pourrait alors revenir prendre possession de son château et de son trésor; mais la bataille de Formigny trompa ses espérances.

La terre de Bléville fut donnée à une famille française, et les pièces d'or de John Bourghope ne revirent le jour que quatre cent quarante-huit ans après son départ.

Le trésor de Bléville a été vendu aux enchères, au Havre, le mardi 27 février 1883. Beaucoup d'habitants ont tenu à honneur de se procurer quelques-uns de ces témoins des grandes luttes nationales du quinzième siècle, et quelques pièces ont atteint des prix fort élevés, par exemple, 95 et 114 francs.

Le Musée du Havre en a acquis une série. Avant la vente, j'ai reproduit par la photographie un spécimen de chaque type, pour nos archives, et j'ai le plaisir de vous en soumettre une épreuve.

E. Letellier,
Président de la Société des Archives photographiques du Havre.

VI

AUGUSTE MARTIN

ARCHITECTE

C'est en 1861 qu'il me fut donné de voir pour la première fois l'architecte Martin; à son titre d'architecte de la santé et du département, il ajoutait celui de membre de la commission de la grande Exposition régionale de Marseille. Ma qualité de membre de cette commission m'avait mis en rapport avec lui. Les luttes et les déboires que devait lui causer la construction du palais préfectoral n'avaient point encore dénudé son front, fait grisonner sa barbe et ses cheveux. Son œil couvert, dont la prunelle avait l'éclat métallique que donne l'habitude de scruter les objets, décelait l'observateur. Son front était large et découvert, et la rigidité de ses traits donnait à sa physionomie un caractère d'austérité calme, fruit d'une réflexion constante. Sa bouche sérieuse, la carrure de ses os maxillaires accusaient en lui une volonté énergique. Bien que de taille moyenne, ses épaules larges, ses membres robustes rappelaient son origine. C'était une tête de stoïcien sur un corps d'Hercule. Peu communicatif, il se déridait rarement; il avait toutefois cette égalité de caractère qui puise sa force dans la volonté, mais non dans le tempérament, car tout décelait en lui une nature violente domptée par le raisonnement.

François-Auguste Martin était né à Marseille, le 28 août 1818; il appartenait à une famille pauvre. Son père, monteur en balles, profession équivalente à celle des forts de la halle de Paris, homme de sens et d'une grande droiture d'esprit, l'avait envoyé tout d'abord à l'école des Frères de la Doctrine chrétienne. Puis, reconnaissant ses dispositions précoces et prévoyant qu'il pourrait se distinguer, s'imposant des sacrifices relativement fort lourds, il le plaça à l'institution Donadéi et ensuite à la pension Cauvierre, alors en réputation. A l'âge de dix-sept ans, le jeune Martin avait terminé ses études non sans succès. Son goût dominant pour le dessin et

l'architecture décelait sa vocation. Son père le fit alors entrer chez M. Richaud, architecte, ensuite chez M. Chassériau, où il acheva ses études théoriques tout en suivant les cours de l'École de la ville, dirigés par Pascal Coste.

Le jeune Martin, comprenant les sacrifices que s'imposait son père, et désirant les alléger, sollicita un emploi dans les bureaux des architectes de la ville. Avant que sa vingtième année fût accomplie, il y était accepté comme dessinateur, aux appointements de 1000 francs. Sa nomination porte la date du 6 juin 1836. Son avancement fut relativement rapide. Il était nommé inspecteur des travaux, aux émoluments de 1200 francs, le 1er novembre 1840; émoluments portés à 1500 francs le 6 août 1843, et à 2000 francs le 1er janvier 1847; position qu'il occupa jusqu'au 1er janvier 1852, époque où il donna sa démission. Il était alors depuis plusieurs années chargé du service de la santé : sa réputation était faite. Il avait exécuté de nombreux travaux qui avaient mis son nom en évidence, et il venait d'être nommé architecte du département.

Nous ne relèverons pas les constructions exécutées par lui pour des particuliers; cependant nous ne devons pas passer sous silence les ateliers Falguière, un des vastes établissements de notre ville, la minoterie Mouttet et la maison de Greling, faisant l'angle de la Cannebière et du square de la Bourse, dont l'aspect est monumental.

Quant aux travaux publics auxquels il a donné ses soins et dont il a fourni les plans, on doit citer les murs de soutènement de la Joliette; l'asile des aliénés d'Aix; la prison du boulevard Chave; celle de Saint-Pierre; la gendarmerie du Prado; les constructions du Frioul; les charpentes en fer qui couvrent la cour du palais de justice d'Aix, considérées comme très-remarquables; la mairie de la Ciotat, construction charmante et très-originale; l'église de Mazargues; le palais de justice de Marseille et l'hôtel de la préfecture. Nous ne décrirons que ces trois derniers monuments pour donner une idée du faire, de la manière d'Auguste Martin et de la souplesse de son talent.

Auguste Martin était un caractère, mais caractère d'autant plus intéressant qu'il s'affirmait sous le second Empire où l'affaissement moral et la vénalité venant d'en haut menaçaient d'envahir la

France entière. D'une probité à toute épreuve, jaloux de sa dignité, exerçant sa profession comme s'il se fût agi d'un apostolat, A. Martin vivait constamment en présence de sa conscience, et l'on pouvait lui appliquer les spirituelles paroles de Victor Cousin à propos de Royer Collard : « Aucune passion, aucun intérêt n'était capable de troubler ce tête-à-tête. » Il marchait fièrement devant lui, sans jamais s'assouplir ou se courber, et fait d'une seule pièce, il devait nécessairement se briser contre un plus puissant que lui; en effet, M. de Maupas fut son écueil.

Les démêlés de l'administrateur des Bouches-du-Rhône et de l'architecte de la préfecture avaient à l'époque éveillé l'attention publique. Le silence s'est fait autour d'eux. Ils appartiennent à notre histoire locale, ils contiennent au fond un enseignement, consacrons-leur un souvenir.

A. Martin avait été complimenté publiquement par M. de Maupas lui-même, pour son palais de justice; il avait conscience de sa valeur. Au moment de terminer le palais préfectoral, sans parler de l'abandon d'une partie de ses plans auxquels il avait dû se soumettre, lorsqu'il vit M. de Maupas appeler un artiste étranger pour s'occuper de la décoration intérieure du monument et du choix des ameublements, il fut froissé. Cependant il se contint. M. Nolau n'arrivait qu'en seconde ligne. « Vous conservez toujours la haute direction, lui avait dit le sénateur, votre droit de contrôle reste le même, et les mandats des dépenses avec fixation de vos honoraires seront soumis à votre signature. » La question des honoraires importait peu à A. Martin, sa responsabilité seule le faisait réfléchir; aussi lorsqu'il vit M. Nolau à l'œuvre, agissant directement sous l'inspiration de M. de Maupas, taillant dans le vif sans se préoccuper des crédits alloués par le département, dont lui Martin était le représentant, il donna sa démission pour ne point avoir à sanctionner par sa signature des dépenses que le pays n'avait pas votées; mais dissimulant cette pensée, il demandait sa retraite sous le spécieux prétexte d'une raison de santé.

Le lendemain, 7 mai 1864, le sénateur voulut connaître les motifs de cette détermination subite. « Je ferai disparaître vos ombrages, dit-il à l'architecte, je ne veux pas vous priver de la satisfaction de terminer votre œuvre. »

Il ne fallait pas beaucoup presser A. Martin pour lui faire dire ce

qu'il pensait. Rassuré par ces paroles bienveillantes, il avouait ses véritables motifs et il ajoutait : « Le parti que vous voulez adopter, monsieur le sénateur, pour l'exécution des travaux de décoration, de luxe et d'ameublement, vous jette dans l'inconnu quant à la dépense.

« Ces études telles qu'elles se poursuivent, et ces semblants de devis, ne permettent pas de s'en rendre compte, même à beaucoup près. Donc, en l'état, ni vous monsieur le sénateur, ni le décorateur, ni moi, personne enfin, ne peut dire jusqu'à quel chiffre s'élèvera la dépense; mais je suis convaincu quant à moi qu'elle dépassera les crédits alloués, et alors quand arriveront les ennuis, les embarras inévitables à la suite de ce dépassement, ils retomberont sur l'architecte qui a sa responsabilité vis-à-vis de l'administration, et la considération de les avoir prédits ne saurait le disculper.

« Je puis vous faire jouir d'une tranquillité parfaite à cet égard, répondit à son tour le sénateur; pas plus que vous, moins que vous, je ne veux m'engager dans des travaux qui me feraient dépasser les crédits alloués dans lesquels je veux me renfermer scrupuleusement, au centime; aussi soyez certain que ces travaux de décoration et d'ameublement ne se commenceront que lorsque des plans bien arrêtés, et surtout des devis minutieusement et exactement faits, me donneront toute garantie sur le montant de la dépense. »

Ainsi de nouveau rassuré, A. Martin retira sa démission. Mais six mois après la situation était la même, aucun travail sérieux d'évaluation n'avait été entrepris, et les travaux étaient commencés sur un tel pied, qu'entrevoyant un dépassement de plus de deux millions, ne voulant pas s'associer à ce qu'il considérait comme un abus de pouvoir, bien qu'il eût pu au besoin s'abriter derrière l'omnipotence de l'administrateur du département en touchant des honoraires très-considérables; entrevoyant l'abîme où sa dignité d'architecte pouvait disparaître, il préféra briser sa carrière en se retirant. A. Martin était alors dans toute la maturité de son talent, il avait quarante-six ans.

Voici un extrait du registre des délibérations du Conseil général du 12 septembre 1873, dont M. le sénateur Barne était le rapporteur, et qui ne laisse aucun doute à cet égard : — M. le sénateur de Maupas, jaloux des lauriers de M. Haussmann, rêvait la construc-

tion d'un palais qui aurait pour destination légale l'installation des services du département public, mais qui devait avoir aussi pour but de satisfaire l'ambition personnelle de ce haut fonctionnaire.

M. Martin est l'auteur des projets de l'hôtel actuel de la préfecture.

A côté des travaux de construction, il y avait aussi les travaux d'ameublement (et d'ornementation).

M. le sénateur voulut se substituer lui-même à l'architecte pour déterminer la nature et le prix de ces commandes. M. Martin aurait été ainsi réduit au rôle dangereux d'approuver l'état des dépenses, sans les avoir vérifiées. M. Martin refusa d'accepter cette situation... Il avait en vue des bénéfices considérables dans l'œuvre entreprise, et il se retira par une démission qui l'honore.

Ce palais, pour lequel une somme de quatre millions avait été votée, a coûté, selon M. Saurel, près de quinze millions.

M. de Maupas devait jouir peu de temps de ce palais somptueux qu'il avait fait élever en maître, et qui portait en médaillons de marbre incrusté dans les cheminées de ses appartements son portrait et celui de madame de Maupas. On s'était enfin ému en haut lieu de ces dilapidations. Le sénateur était rappelé à Paris, pour occuper un nouveau poste important, mais sa victime, non-seulement révoquée brutalement en décembre 1864 de toutes ses fonctions, même de celles placées en dehors des attributions du sénateur, et qui par cela même auraient dû être respectées, se vit, pour combler la mesure, privée de ses honoraires. M. Martin devait attendre et lutter pendant dix ans avant d'obtenir justice.

Enfin, un arrêt du Conseil d'État du 25 juillet 1873 fixait à 53,581 francs la somme due à M. Martin, condamnant le département à la lui payer, en y ajoutant les intérêts des intérêts de cette somme, à partir du 25 octobre 1865, mettant à la charge dudit département les frais d'expertise et les dépens.

Quelques mois après, sur un rapport de M. Barne, sénateur, le Conseil général vota des fonds pour cet objet.

Auguste Martin avait un fils merveilleusement doué, dessinant à quatorze ans comme un maître. Il voyait en lui les germes d'un grand artiste. Sa situation officielle était brisée, mais ce fils lui donnait une force nouvelle; plein de vigueur, trempé pour la lutte, il relevait fièrement la tête, lorsque la mort vint lui ravir cet être

si cher. Sombre, désespéré, avec ce fils s'envolaient ses ambitions, ses derniers rêves d'avenir; une incurable mélancolie enveloppa tout son être; irrité des injustices dont son esprit exalté ravivait sans cesse le souvenir, il s'exaspérait. Enfin, à cette exaltation succéda peu à peu une misanthropie ombrageuse. Je le voyais alors promenant sa morne tristesse, saluant à peine ses amis, fuyant toute conversation; je l'avais abordé plusieurs fois, il me répondait à peine, puis il disparut.

Auguste Martin s'était construit une villa à Saint-Nazaire, au fond du golfe de cette mer bleue qui roule ses flots à ses pieds. Il s'y était réfugié; entouré de sa femme et de sa fille, ne recevant personne, il ne faisait que de rares apparitions à Marseille, et c'est dans un de ses courts séjours dans sa ville natale qu'il y est mort le 31 octobre 1877.

L'année suivante, je suis allé visiter la veuve d'Auguste Martin dans cette villa de Saint-Nazaire, une construction simple, mais d'un goût exquis et admirablement distribuée. Le cabinet de l'architecte occupe tout un côté du rez-de-chaussée, prenant jour au nord et au midi. Je trouvai appendu dans cette vaste pièce une multitude de dessins et d'aquarelles pleines de couleur, de vie et de mouvement, des plans et des projets de monuments exécutés de sa main, et où figurait le grand projet de la préfecture tel que le maître l'avait conçu, et qu'il espérait voir alors réalisé dans son entier.

Curieux de mettre en lumière cette carrière honorable et si bien remplie, je passai une journée à feuilleter correspondances, cartons; en un mot, ce qui pouvait m'éclairer. Comme dans le cabinet d'Espérandieu, je trouvai tout dans un ordre parfait. Je surpris là le secret des douleurs du père et de l'artiste, et de sa vaillance à les dominer dans le silence et le recueillement, et j'ai pu suivre jour par jour le courant des idées qui traversaient le cerveau de ce proscrit pour trop de probité si douloureusement éprouvé.

Parmi les manuscrits dont sa veuve m'a fait hommage, je trouve un Montaigne presque entièrement copié de la main d'Auguste Martin et de sa belle écriture, avec large marge où le moraliste bordelais est commenté par lui, annoté de réflexions que l'écrivain emprunte à son propre fonds et le plus souvent discuté par des

citations brèves empruntées à Platon, Plutarque, Cicéron, Pline, Quinte-Curce, Tite-Live, Virgile, Sénèque, Horace, Ovide, Lucrèce, Lucain, Ennius, Diodore de Sicile, etc., et des auteurs modernes Charron, Nicole, Servan, Rousseau, etc., etc., qui témoignent de sa profonde érudition, de son jugement droit et des lectures dont il nourrissait son esprit. Ce manuscrit porte en tête de son dernier chapitre la date du 12 octobre 1869 [1].

A partir de ce moment, le cours des idées d'Auguste Martin s'est modifié, il prend une autre direction, son Montaigne est abandonné au chapitre XXV traitant de l'institution des enfants, il en a commenté le premier paragraphe, mais il a perdu son fils, l'âme de sa vie. Il ne peut l'oublier! qu'a-t-il à faire des enfants? Il s'arrête, et la politique humanitaire seule défrayera désormais sa solitude.

Son manuscrit traitant de ces matières porte à la première page la date du 10 juin 1869. Il débute par un portrait tracé de main de maître de Rochefort et de Jules Favre, et ce manuscrit, composé de 480 pages, grand format, dans lequel se déroule au jour le jour la situation politique de l'Europe et surtout de la France, se termine le 1er décembre 1872. Philosophe, observateur sagace, froid et par-dessus tout humanitaire, il y flétrit rudement le despotisme, les ambitieux sans principe, sans élévation de sentiments, en commentant des articles de journaux ou de revues, dont il donne des extraits ou des résumés qu'il fait suivre de réflexions courtes et judicieuses sur les hommes et sur les événements. Souvent aussi il blâme la bourgeoisie, stigmatisant sa torpeur, son indolence, l'invitant à se mettre à la hauteur du mouvement des esprits, à étudier les questions sociales qu'agitent les ouvriers, afin d'essayer de les résoudre, lui montrant le péril et le flot qui monte, prêt à la submerger : partout et toujours à chaque page on rencontre un républicain austère, convaincu, solitaire, désintéressé, animé de vertus antiques.

En parcourant ces feuilles volantes, en brouillon, disséminées une à une, noircies d'une main ferme et d'une plume rapide, obéissant à une pensée véhémente et contenue, et tout à la fois lucide et profonde, il me semblait voir dans l'ombre les âmes errantes de

[1] Ce manuscrit est joint aux pièces justificatives qui seront déposées par M. Parrocel à la Bibliothèque de Marseille.

Tacite et de Sénèque, inspirant de leur souffle l'architecte marseillais.

Auguste Martin avoue ingénument dans un mémoire à Messieurs du conseil de préfecture des Bouches-du-Rhône « ne s'être jusqu'alors servi de la plume que pour dresser des sous-détails et des évaluations [1] » (voir page 24). Eh bien! comme Beaumarchais, la nécessité de se défendre devait à son tour faire de l'architecte un écrivain, mais lui, le misanthrope, antithèse vivante de l'homme de cour, du célèbre auteur du *Mariage de Figaro*, qui avait Paris pour théâtre, et dont le nom doit traverser les âges, lui, Martin, au talent d'écrivain sobre et nerveux, mais tardif et sans horizon, dont ces feuilles éparses, qui ne verront jamais le jour, rendent seules le témoignage, lui, Martin, comme tant d'autres illustres inconnus, a disparu et s'est éteint dans l'obscurité, mais pour son honneur et pour sa gloire son œuvre architecturale, bien que tronquée, reste debout et portera son nom dans l'avenir.

ÉGLISE DE MAZARGUES.

La façade, fort simple, ne manque pas d'une certaine noblesse; les proportions en sont heureuses : le centre, plus élevé avec fronton, est percé d'une triple croisée garnie de vitraux. Trois arcs à plein cintre indiquant la hauteur des nefs y sont dessinés en saillie; celui du centre est occupé par la porte d'entrée.

La nef principale est éclairée par dix ouvertures garnies de vitraux modernes d'une assez jolie facture. Les voûtes et les cinq arceaux qui règnent de chaque côté, séparant la grande nef de celles des bas côtés, sont à plein cintre. L'abside est terminée par une calotte demi-sphérique, ornée de caissons à rosaces peintes.

Une inscription tracée sur une plaque de marbre à l'intérieur et au-dessus de la porte d'entrée porte la date AN MDCCCLIX et le nom de MARTIN, architecte.

M. P. Coste avait fait un premier projet de cette église, d'abord approuvé, et qui, remanié par M. Martin, a été exécuté par ce dernier.

[1] Voir ledit Mémoire.

Cette église ne possède aucune œuvre d'art remarquable, un *Christ en croix* excepté. Ce petit tableau semble remonter à la fin du seizième siècle. La Madeleine, à genoux, recueille le sang qui coule des pieds de Jésus expirant; saint Jean et la Vierge, debout, l'un à droite, l'autre à gauche de la croix, complètent la composition; les figures de femmes sont expressives, les draperies sont simples, la couleur vraie, les extrémités bien étudiées, mais le Christ est maigre et fort laid; on sent que l'artiste s'est en cela prévalu de l'opinion de saint Basile.

On remarque également un grand tableau moderne : *Ensevelissement du Christ,* assez médiocre, composé de six figures plus grandes que nature. Il est signé : Ducrot, 1843.

En somme, l'église de Mazargues, quelque peu inspirée du style roman, a un caractère de distinction et d'originalité qui témoigne du goût épuré de son auteur.

PALAIS DE JUSTICE.

Dans la séance d'installation de M. Bernex comme maire de Marseille, le 29 juillet 1864, une voix des plus autorisées, celle de M. de Maupas, faisait elle-même un pompeux éloge du palais de justice. Nous en reproduisons quelques passages; c'était un hommage public rendu au savant architecte dont nous nous occupons ici.

« L'édifice est borné sur trois côtés par des rues dont la pente est assez rapide; de là naissent des difficultés d'autant plus grandes que la façade principale se trouve au midi, sur la partie du sol la plus élevée, afin de la maintenir au niveau du cours Bonaparte : ces difficultés nous paraissent très-heureusement vaincues. Le frontispice a toute l'ampleur désirable, tandis qu'un soubassement important permet de loger autour des trois faces tous les services secondaires.

« L'architecte s'est inspiré du style grec de la belle époque, et tout ici s'accorde pour justifier ce choix : les traditions phocéennes, le ciel, les matériaux du sol, enfin la destination même de l'édifice, dont le caractère sévère s'accommode si bien des lignes nobles et austères de l'ancien art grec; mais c'est avec un judicieux discer-

nement que l'artiste a puisé à cette source de l'antique ; tout en lui empruntant quelques-unes de ses belles formes, il a su éviter le plagiat et conserver la liberté indispensable dans les créations architecturales.

« Ainsi, tandis que les colonnes de l'entrée et le fronton qui les surmonte rappellent les péristyles des temples d'Athènes, l'invention est sensible dans les autres parties, car le plan de l'édifice est tout moderne, approprié à sa destination, à nos besoins et à nos goûts. C'est du reste une rare qualité que de savoir employer les éléments d'un art étranger, de le compléter et d'obtenir de ce mélange une œuvre originale, en restant fidèle aux lois de l'unité.

« Le péristyle est décoré de six colonnes ioniques, dont l'ordre est moins froid que le dorique. L'architecte a pensé avec raison qu'un tribunal civil, dépouillé de l'appareil des cours d'assises, s'accommoderait mal d'une sévérité de style exagérée ; la façade est d'un effet digne, calme et grand.

« Le fronton est de la plus heureuse proportion : les profils en sont élégants et décorés avec une sage sobriété ; enfin le grand sujet qui orne le tympan est une œuvre de maître, et complète, en l'enrichissant, l'architecture qui l'entoure. Peu de frontons parmi les modernes peuvent rivaliser avec celui-ci : simplicité de composition, élévation de style, beauté des détails, tous les genres de mérite y sont réunis. Les sculptures de ce fronton sont dues au ciseau de M. Guillaume, ainsi que les deux bas-reliefs qui décorent la face du péristyle.

« Deux ailes, percées de deux étages de fenêtres, se développent de chaque côté du péristyle, auquel on arrive par un escalier monumental à larges volées, à trois repos, composés de vingt-quatre marches ; ces ailes sont ornées de grands pilastres habilement reliés aux colonnes du porche.

« L'architecture de ces ailes continue sur les ailes latérales, interrompue seulement par la saillie des salles d'audience que l'architecte a fort bien accusée à l'extérieur. Nous avons entendu blâmer ces avant-corps qui coupent en deux parties inégales les façades latérales, mais c'est là une conséquence obligée d'un plan que nous savons être parfaitement conçu. Si cette prétendue irrégularité pouvait être critiquée, il faudrait en user de même pour

presque tous les édifices connus, car il en est bien peu où la disposition générale ait cette régularité absolue; un édifice n'a généralement qu'un axe, comme le corps humain qui est symétrique sur deux faces, mais non sur les côtés.

« Les ailes latérales sont, ainsi que les ailes, percées de deux étages de fenêtres, et de plus un grand soubassement rachète les différences de niveau entre la rue Grignan et la hauteur du sol où repose la façade principale.

« La décoration, motivée par les avant-corps des salles d'audience, est d'un bel effet; un bas-relief orne l'espace resté libre entre le rez-de-chaussée et les fenêtres de la salle; ces bas-reliefs sont l'œuvre de M. Travaux et font le plus grand honneur à cet artiste.

« La façade sur la rue Grignan reproduit en grande partie la décoration des façades latérales, mêmes pilastres, mêmes fenêtres; au milieu se détache un avant-corps motivé par l'emplacement de la chambre de police correctionnelle et occupé au rez-de-chaussée par l'entrée secondaire du palais. Quelques discrets ornements, placés avec goût, décorent cet avant-corps. M. Aldebert a sculpté les armes et les deux lions accostant la table commémorative qui ornent le fronton.

« L'intérieur mérite également d'être examiné. Le péristyle franchi, la porte principale donne dans la salle des Pas perdus. Cette pièce, de seize mètres de côté, est d'un bel effet; l'austère simplicité des murs que relève l'éclat de seize colonnes de marbre rouge supportant le balcon, la sobre décoration du premier étage, enfin la courbe élégante et les sculptures de la voussure, en font une œuvre dont nous sommes heureux de louer l'ordonnance. La porte de chacune des salles d'audience occupe le milieu des côtés de la salle des Pas perdus. Ces salles sont vastes, bien éclairées et décorées avec la sévérité qui convient à leur destination.

« On ne saurait que louer l'heureuse disposition du plan général de l'édifice, la commodité des passages et des escaliers, la convenance parfaite des parties secondaires, la décoration si bien entendue des salles accessoires, bibliothèque, salle de conseil du jury d'expropriation, où chaque détail a été étudié avec un soin scrupuleux. Nous mentionnons en particulier deux charmantes petites cours où l'on se croirait subitement transporté dans quelque atrium pompéien,

« La sortie par la rue Breteuil est précédée par un grand vestibule au centre duquel est établi un vaste escalier en forme de perron, encadré par une colonnade sous laquelle règnent les passages donnant dans l'intérieur de l'édifice. A droite et à gauche de ce perron sont rangées le long des murs des consoles soutenant les bustes des *Abattucci*, des *Régnier*, des *Portalis*, des *Emerigon*, des *Montyon* et des *Guillaume Duvair* qui furent l'honneur de la Provence.

« Ce palais de justice est une œuvre savamment élaborée, sagement édifiée, œuvre durable et brillante, menée à bonne fin, sinon avec l'ardeur fiévreuse si commune de nos jours, du moins avec suite et avec toute la célérité compatible avec une bonne exécution.

« L'architecte, M. Martin, est un artiste d'un beau talent, nourri des grandes traditions de son art, et la science de ses œuvres révèle un grand maître. »

Inutile d'ajouter que ce tableau que nous venons de reproduire n'est que l'expression fidèle de notre propre sentiment; le palais de justice, malgré quelques imperfections de détails comme divisions à l'intérieur qu'a révélées l'usage, est et restera toujours une des œuvres les plus remarquables de notre cité, et l'un de ses monuments les mieux réussis.

SCULPTURES.

Le fronton de la façade principale, dû à M. Guillaume, représente la *Justice* assise, tenant de la main droite la balance, et de la gauche la main de justice.

La *Force* est assise à sa droite, et dans l'angle une remarquable figure d'homme personnifiant le crime est accroupie à gauche.

La *Prudence* tient un miroir; elle semble encourager l'innocence, qui, courbée, s'approche en suppliante, présentant la loi et le rameau d'olivier. Ce large morceau de sculpture réunit à un haut degré les grandes qualités qui distinguent le faire de l'illustre sculpteur, élève de Pradier dont il est l'émule. La savante pondération des masses qui distribue avec art la lumière et les ombres,

jointe à l'élégance et à la pureté des formes, ajoute un nouveau prix à l'œuvre de l'architecte.

Les deux bas-reliefs qui décorent la face du péristyle, représentant la *Justice répressive* et la *Loi protectrice,* sont du même artiste, et les sculptures sont à la hauteur de l'œuvre précédente.

Les avant-corps des façades latérales sont ornés de bas-reliefs aux têtes en ronde bosse; ainsi l'on trouve sur la rue Breteuil la *Fermeté* et la *Modestie,* et sur la rue Fortia, la *Vigilance* et la *Sagesse.* Ces quatre figures, habilement conçues, sont dessinées et modelées de main de maître; elles sont pleines de noblesse et de distinction, et elles font honneur à M. Travaux qui les a exécutées.

M. Aldebert, nous l'avons dit, a sculpté dans le fronton de la façade postérieure les armes et les deux lions qui accostent la table commémorative; mais nous devons ajouter que toute l'ornementation, tant extérieure qu'intérieure, lui a été également confiée, et que le prix de ces travaux s'est élevé à 60,000 francs.

Quant aux sculptures qui ornent l'intérieur, celles des voussures de la salle des Pas perdus sont dues à M. Gilbert. Cette voussure, égale sur ses quatre faces, est divisée en compartiments à caissons, un grand et quatre petits. Le grand est occupé par la figure d'un législateur, les autres par des médaillons reproduisant les traits de jurisconsultes fameux. Ainsi, sur le côté faisant face à la porte, on trouve *Napoléon* Ier accompagné de *Cambacérès, Tronchet, Portalis* et *Bigot de Préameneu;* au côté gauche, *Charlemagne* entouré d'*Alcuin, Anségise, Angilbert* et *Eginhard.* A droite, *Justinien* avec *Tribonien, Thallèle, Théophile* et *Dorothée;* au-dessus de la porte, *Solon* avec *Thalès, Anacharsis, Brias* et *Épiménide.* Enfin des génies placés aux angles et complétant la composition personnifient la *Force* et l'*Équité,* la *Raison* et le *Droit,* la *Liberté* et l'*Autorité,* la *Vérité* et l'*Éloquence.* Dans ce grand travail, la difficulté des raccourcis sur ces larges surfaces courbes est heureusement vaincue, l'habileté de main et la grâce de la forme et des détails font de ces voussures une œuvre remarquable.

Dans les salles d'audience, outre les lambris en menuiserie, les stucs, les peintures décoratives qui tapissent les murs, chaque salle a pour complément deux bas-reliefs. Dans la première chambre,

l'un de ces bas-reliefs représente *Bonaparte discutant le Code civil;* l'autre, le *Corps législatif présentant le Code à Napoléon* Ier. Deux sujets isolés complètent la décoration; ce sont des figures personnifiant, l'une l'*Éloquence,* l'autre la *Vérité.* L'ensemble de ce travail est dû à M. Truphème.

Dans la deuxième chambre, M. Chabaud a représenté le *Serment des magistrats prêté à Napoléon* Ier, et en face, la *Provence présentant à la France ses jurisconsultes célèbres.*

Dans la chambre correctionnelle, on trouve l'*Acquittement* et la *Condamnation,* bas-reliefs dus à Ferrat, un bon élève de Pradier.

Les bustes précédemment cités et placés sous le péristyle de la sortie du palais, sont dus à MM. Vital Dubray, Philippe Poitevin et à madame Lefèvre-Deumier. Deux statues assises semblent garder cette porte de sortie; elles sont dues au ciseau de M. Ramus, qui dans ces sculptures s'est montré peu jaloux de sa réputation.

PRÉFECTURE DE MARSEILLE.

Cet édifice, en façade principale sur la place Saint-Ferréol, a la forme d'un parallélogramme; il mesure 90 mètres de façade sur 80 mètres de profondeur, présentant ainsi quatre faces avec grande cour d'honneur à l'intérieur, terminée au fond par un bâtiment de dépendances et les cours de service de l'hôtel et des bureaux.

Un grand pavillon flanque chacun des angles, tandis que d'autres pavillons occupent le centre; leurs ouvertures et leurs saillies ont plus ou moins d'importance, selon que leurs portes servent d'entrée principale ou d'entrée secondaire.

A l'intérieur, la démarcation entre la cour d'honneur et les cours de service est nettement accusée par deux tours à pans coupés se détachant des ailes à droite et à gauche. Ces tours contiennent des escaliers servant de points d'attache au bâtiment du fond de la cour d'honneur, qui affecte une forme circulaire, bornée par un mur ornementé s'élevant à mi-hauteur de l'édifice et marquant les bâtiments des écuries.

Le corps de la façade principale est occupé au rez-de-chaussée, à droite de l'entrée, par le grand escalier d'honneur, qui a une

fort belle tournure; à gauche, par un autre escalier lui faisant face, conduisant aux appartements du préfet et à son cabinet de réception; les portes du conseil de préfecture et des galeries d'accès s'ouvrent sur le premier palier de l'escalier d'honneur.

On trouve au premier étage la salle du conseil général, les grandes antichambres, les premiers salons des appartements des fêtes, et au deuxième étage, des appartements secondaires.

Le corps à l'est, donnant sur un jardin longeant le grand chemin de Rome, contient au rez-de-chaussée les appartements privés du préfet; au premier étage, les appartements d'honneur et les salons des fêtes, et au deuxième étage, les chambres de réserve.

Le corps à l'ouest, donnant sur la rue Montaux, est affecté aux bureaux de la préfecture et services administratifs, et au logement du secrétaire général.

Le corps au midi contient le dépôt des archives, isolé des autres bâtiments par deux escaliers construits en pierre et en fer; il est séparé en arrière par une cour affectée à un corps de logis où sont installées les écuries et les remises de l'hôtel, dont la façade postérieure forme à son tour le fond de la grande cour d'honneur.

Le style de la construction rappelle l'architecture fine et élégante de la Renaissance; les détails d'ornementation sont très-remarquables, et les statues qui ornent les niches rappellent les hommes les plus célèbres de la Provence.

La cour d'honneur a un grand cachet artistique. Cependant, malgré les beautés de premier ordre que l'on rencontre dans ses parties principales, la préfecture est une œuvre incomplète, ou du moins elle manque d'homogénéité, car le premier plan a été défiguré.

M. Martin était un dessinateur de premier ordre; son projet primitif, vaste lavis à l'encre de Chine qui ne mesure pas moins de 1 mètre 40 centimètres de long sur 1 mètre 10 centimètres de haut, où une foule d'équipages, de cavaliers et de piétons dessinés avec la verve d'un maître, jettent une animation singulière, ce projet, dis-je donne la physionomie exacte de ce que devait être cet édifice. Indépendamment du jardin actuel, qui a été conservé, le monument devait être précédé de deux squares ornés de fontaines, dont les pâtés de maisons de droite et de gauche, existant actuellement, occupent une partie. L'édifice, ainsi dégagé,

vu de trois quarts, offrait une légèreté qui lui fait défaut par suite du manque d'espace et du voisinage de ces constructions qui l'étouffent... L'architecte, s'étant en outre inspiré du Palais Vieux de Florence, avait établi une tour, sorte de beffroi, au centre de l'axe de la place Saint-Ferréol, qui devait s'élever à trente-cinq mètres au-dessus des combles de l'édifice. Cette tour se composait de trois étages du même style que le monument, couronnés d'une lanterne circulaire à jour ou dôme, supportée par des colonnes d'une élégance de forme remarquable. Cette tour carrée devait s'élever à l'aplomb de la façade méridionale intérieure donnant sur la cour d'honneur, de façon à présenter en façade, dans l'axe de la place Saint-Ferréol, deux motifs complétement distincts et séparés, soit celui du fronton surmontant la statue équestre, aujourd'hui détruite, ornant le pavillon central, soit le large cadran qui devait occuper le troisième étage de la tour, et dont l'ornementation s'harmonisait parfaitement avec celle de la façade.

Le dôme actuel qui lui a été substitué est une conception malheureuse qui jure avec l'ensemble de la construction.

On a sacrifié une idée originale, ayant un grand cachet de distinction, pour tomber dans une banalité. Les huit colonnes de granit qui ornent le péristyle avaient été disposées par l'architecte pour soutenir cette tour.

Les plans envoyés à Paris avaient été soumis à une commission dont M. Félix Duban était président; ils avaient été approuvés après quelques modifications de détail à l'intérieur. Aussi, lorsque M. Martin se vit forcé de modifier, sous la pression de M. de Maupas, même l'aspect extérieur de son édifice, en compromettant ainsi son unité, il fut sur le point de donner sa démission. Le cœur ulcéré, blessé dans son amour-propre d'artiste, il se contint cependant; mais au moment de terminer l'édifice, lorsqu'il acquit la certitude qu'en continuant à se courber sous la volonté de l'administrateur du département, il allait cette fois compromettre sa dignité et son honorabilité, il cessa de se contraindre, la mesure était comble : il donnait sa démission irrévocable le 5 novembre 1864, et M. Nolau était nommé pour continuer son œuvre.

Les travaux de déblayement furent commencés dès 1861 ; les fondations étaient entreprises le 26 janvier 1862, et le palais était

terminé en 1867. Sa construction et son ameublement ont coûté, selon M. Saurel, ordinairement bien informé, près de quinze millions [1], alors que quatre millions avaient été votés dès le principe pour la construction. Le premier devis, avant métré et détails estimatifs de M. Martin, s'élevait à 2,545,456 fr. 12 c. ; il l'avait présenté le 15 août 1861, puis le 30 juillet 1863 il présentait un nouveau devis pour le complet achèvement de l'hôtel de la préfecture, où les effets d'ameublement étaient compris.

En voici le détail :

Sculpture de figures sur les façades.	280,000,00
Sculpture d'ornementation sur les façades	238,007,50
Décoration des grands appartements et pièces principales.	330,546,61
Grilles de fer, murs d'appui, calorifère, etc., etc. . . .	201,500,00
Ameublement des grands appartements d'honneur et de M. le sénateur.	328,650,00
Ameublement de l'hôtel et des bureaux.	55,100,00
	1,433,804,11
auxquels il faut ajouter pour correspondre au premier devis le montant de l'entreprise Sarlin	2,265,796,92
Charpente en fer pour les combles et couvertures. . . .	298,360,00
Total.	3,998,361,03

On peut juger par ces chiffres du soin scrupuleux mis par l'architecte à se renfermer dans celui des sommes votées. M. A. Saurel s'est-il trompé dans son évaluation? Quoi qu'il en soit, le chiffre de quatre millions a été certainement dépassé, car la *France illustrée,* dont l'article sur la préfecture a paru lorsque M. de Maupas administrait encore le département, fixait la dépense à huit millions cinq cent mille francs. M. Martin s'était retiré, et le monument n'était pas encore terminé.

SCULPTURES.

Les sculptures et les ornements ont été prodigués sur la façade principale et sur celle de la rue de Rome ; en voici un aperçu :

[1] Voir *Dictionnaire du département des Bouches-du-Rhône,* par Alfred Saurel, p. 336.

Sur la façade principale, les pavillons des angles sont ornés de niches contenant des statues, à droite : de *Pontevès* et *Vendôme;* à gauche, *Portalis* et *Cardin Lebret;* chacun de ces pavillons possède également deux œils-de-bœuf décorés de groupes d'enfants, deux médaillons et deux Renommées en bas-relief dans les écoinçons.

Ces sculptures précitées sont dues à M. Lequesne. Les médaillons ont été payés aux artistes 1,500 francs les deux; les Renommées, 3,000 francs; chaque œil-de-bœuf, 3,000 francs, et chaque statue, 5,000 francs; ce prix a été le même pour les autres façades et pour l'intérieur; ces statues ont 2 mètres 50 centimètres de hauteur. Les sculptures du pavillon central étant plus importantes ont été payées 40,000 francs à M. E. Guillaume; elles se composent de quatre Renommées, du fronton supérieur formant couronnement, et de la statue équestre de *Napoléon III* taillée dans la masse (aujourd'hui détruite).

Le centre du couronnement a été remanié d'une façon malheureuse; il a perdu son cachet primitif. Quant à la statue équestre, elle a été brisée après la chute de l'empire, et remplacée par une ouverture trop grande, dont le cintre n'est point en harmonie avec celui des croisées des pavillons de l'édifice.

La façade sur la rue de Rome possède quatre statues : le *Roi René, Palamède de Forbin, Belzunce,* le *Chevalier Rose,* plus quatre médaillons, quatre Renommées, quatre œils-de-bœuf ornés d'enfants groupés, par Travaux. La façade rue Montaux n'a que deux statues, *Constantin* et *Saint Trophime,* dont la tête a été emportée par un obus lors du bombardement de la préfecture, le 4 juin 1871; plus deux médaillons, quatre Renommées, deux œils-de-bœuf avec enfants, par Jumery.

La façade sur la rue Sylvabelle, beaucoup plus simple et par cela même plus monumentale par suite du nombre des ouvertures, qui a été restreint, ne possède que quatre Renommées et deux œils-de-bœuf, par Janson.

La cour d'honneur contient à son tour quatre statues, *Suffren, Puget, Villars, Mirabeau;* deux Renommées et deux groupes d'enfants, par Marcelin; plus, des figures de femmes formant le couronnement de la porte de l'hémicycle, par Chevalier. Les trophées et les ornements sont dus à Aldebert, comme toute la déco-

ration des quatre façades et des cours intérieures : frises, chapiteaux, motifs-consoles, frontons, enroulements, etc. L'ensemble de ces derniers travaux a été payé 246,000 francs à M. Aldebert.

PEINTURES.

Les appartements de la préfecture contiennent des peintures décoratives très-importantes, dues à deux de nos meilleurs artistes marseillais, M. Magaud, directeur de notre École, et M. Ponson, paysagiste distingué.

La part de M. Ponson est la moins importante; elle se compose de quatre panneaux ronds de 1 mètre 70 cent. de diamètre ornant la galerie de dégagement donnant dans les appartements du rez-de-chaussée. Ils représentent les embellissements principaux alors nouvellement exécutés à Marseille : 1° une *Vue composée du parc Borely;* 2° *Vue de la résidence impériale,* prise de la mer; 3° *Palais de Longchamps* en cours d'exécution et simplement peint sur les renseignements fournis par Espérandieu ; 4° *Vue de la rue Impériale,* aujourd'hui rue de la République, prise de la place du Change.

Quant à la part faite à M. Magaud, elle est considérable ; on pourra en juger par ce simple aperçu.

Rez-de-chaussée. 1° Cabinet du préfet, plafond en longueur ; il représente l'*Industrie guidée par la Science,* plus quatre médaillons, figures plus grandes que nature en buste, l'*Europe,* l'*Asie,* l'*Afrique* et l'*Amérique,* sur fond d'or.

2° *Salon de réception.* L'artiste s'est demandé ce qui, en un pareil lieu, fait le charme de la vie et comment ce charme nous pénètre, et il a peint dans le plafond la *Poésie* s'élevant vers les cieux. A sa gauche, la *Musique;* à sa droite, la *Peinture;* au centre, la *Science,* fondement de tous les arts, et au bas, des groupes de génies, fils ailés de tous les mêmes arts planant sur le monde. C'est une délicate allégorie et une composition charmante, complétée par six médaillons, dessus de portes, figures grandes comme nature, représentant l'*Odorat,* l'*Ouïe,* la *Vue,* le *Goût,* le *Toucher,* l'*Inspiration.*

3° *Salon de compagnie.* Le plafond est rond. M. Magaud en

a baptisé le sujet : l'*Esprit de la conversation :* Une femme charmante discourant occupe le centre; une série de grandes figures dans les poses les plus variées écoutent en se communiquant leurs impressions, tandis que dans les camaïeux rouges au nombre de quatre, formant médaillons au-dessus des portes, peu soucieux d'écouter, des groupes d'enfants se livrent à de joyeux ébats.

4° *Salle à manger ordinaire.* Ici le plafond est ovale. Il représente la *Ville de Marseille* recevant le tribut de l'air, de la terre, et de la mer; figures allégoriques déposant leurs produits au pied de la ville; quatre médaillons en camaïeux rouges, groupes d'enfants portant des fruits et des fleurs, complètent cette décoration.

Premier étage, premier salon en entrant. L'imagination de M. Magaud a trouvé là une belle inspiration. Il a peint dans le plafond rond, qui ne mesure pas moins de sept mètres de diamètre, le *Génie du Progrès débrouillant le chaos :* un beau jeune homme dont l'Apollon du Belvédère a fourni le type, brandissant un flambeau, dans une attitude fière, gravit d'un pas hardi des nuages amoncelés. Il s'avance vers la France assise au fond, se détachant dans une grande lumière rayonnante; elle tient le sceptre et s'accoude sur un bouclier; une corne d'abondance, une sphère et des livres à ses pieds; quatre figures ornées des attributs des arts et de l'industrie l'environnent, tandis qu'au-dessus, des génies ailés écartent et refoulent les nuages; puis au premier plan, l'*Ignorance* et la *Paresse,* deux grandes académies en raccourci, aveuglées par la lumière, sont précipitées dans l'espace.

Les voussures de ce salon sont non moins importantes; les deux premières ont six mètres de large; les autres, sept mètres. Peu satisfait de son premier travail, complétement terminé, M. Magaud, à l'exemple de Paul Delaroche, a effacé ces compositions et les a remplacées par une nouvelle figurant les quatre parties du monde qui devait confirmer l'unité dans l'ensemble de la composition générale.

L'*Europe* est représentée au centre par un groupe de deux femmes, l'une blonde, race du Nord; l'autre brune, race latine; avec génies, dans les parties surbaissées, tenant les attributs de la science et de l'industrie.

L'*Asie* également figurée par deux femmes en costumes nationaux, l'une de la Chine, l'autre de l'Inde; au fond, des génies

indiens font brûler des parfums, et des génies chinois, abrités de leur parasol, sont entourés des produits de leur pays.

L'*Afrique* emprunte la physionomie d'une femme arabe accoudée sur un sphinx égyptien regardant avec effroi le simoun qui s'avance du désert, tandis qu'à ses pieds un génie coiffé du fez agace un scorpion au milieu de ruines arabes. L'autre nous montre une négresse de l'Afrique centrale décochant une flèche sur un lion rugissant qui tient sous sa griffe un enfant du désert.

L'*Amérique* est à son tour indiquée par une femme sauvage, assise sur une peau de tigre, allégorie de l'Amérique avant sa découverte, et en regard par une femme vêtue à la moderne, foulant des monceaux d'or, la chaîne de l'esclavage brisée à ses pieds et entourée des produits de ce nouveau monde.

On conçoit facilement quels efforts d'imagination et quelles nombreuses études ont nécessité ces vastes compositions; mais nous ne sommes pas encore au bout avec M. Magaud, nous avons encore trois grandes pièces à examiner. Nous serons bref.

Deuxième salon carré. Salon de la Paix, situé sur l'angle du pavillon de droite. Son plafond rond a huit mètres de diamètre : il représente la *Paix armée.*

Il compte vingt grandes figures et des enfants se décomposant en trois groupes principaux, 1° à droite : la *Paix,* sous les traits d'une femme coiffée du casque de Minerve, la pique d'une main, et de l'autre un rameau d'olivier, est assise sur un canon renversé, tenant la Discorde et la Guerre enchaînées à ses pieds. L'Étude s'abrite derrière la Paix, tandis qu'à ses côtés et au centre, le bonheur dans la paix est figuré par une jeune déesse entourée d'amours voltigeants, la couvrant de fleurs et de baisers.

2° Le groupe de gauche est composé de femmes dans toutes les attitudes, munies d'instruments de musique, se livrant à la causerie ou à la danse, et 3° en haut planent des Renommées, rameaux d'olivier en main, répandant des fleurs.

La décoration de ce salon est complétée par des camaïeux verts, peints dans les voussures; ce sont des groupes d'enfants et de grandes figures allégoriques : 1° l'*Enfance;* 2° le *Travail intellectuel;* 3° le *Travail manuel;* 4° le *Mariage.*

Troisième grand salon des Fêtes. Le plafond carré avec demi-lune de chaque bout a neuf mètres de diamètre. Il a pour sujet :

La *France protégeant les arts, les lettres et l'industrie.* Cette grande composition est à la hauteur des précédentes, on y compte vingt grandes figures; quatre camaïeux bleus formant autant de tableaux complètent la décoration; ce sont : 1° *Napoléon III et l'Impératrice reçus à l'ancienne préfecture;* 2° *Départ pour la guerre d'Italie;* 3° *L'Empereur venant visiter les travaux de la nouvelle préfecture;* 4° *L'Empereur pendant l'inondation du Rhône à Tarascon.*

Salle à manger d'apparat. Le plafond est carré long; il a pour sujet *La France protégeant l'agriculture;* il compte seize grandes figures. La France est au centre; à côté d'elle une figure allégorique pousse une charrue, trainée par des amours; à droite, un groupe représente les quatre Saisons; à gauche, la famille est figurée par une femme entourée d'enfants, l'Abondance à leurs pieds. Au sommet de la composition Iris verse sa rosée sur la terre; légumes, fleurs, fruits abondent dans ce tableau. Cette salle à manger possède également quatre médaillons ronds où sont peints des enfants portant des fruits et des poissons.

Toutes ces peintures rehaussent grandement l'ornementation de ces appartements très-riches de détails et de dorures, et dont les dessins appartiennent à M. Nolau, un habile parmi les habiles, comme dessinateur, auquel a été dévolu le soin de terminer la préfecture après la retraite de M. Martin.

E. Parrocel,

Membre de l'Académie de Marseille.

VII

L'OPINIUM DES MAISTRES D'EUVRES DE TOURS

QUE MAISTRE MICHIEL COULOMBE ENVOYA A MONSEIGNEUR, EN CE COMPRINS LE CHERPANTIER MAISTRE D'EUVREZ DE LA CHERPENTERIE DE GISIEULX.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

J'ai l'honneur de vous adresser copie d'un document qui me paraît mériter d'être communiqué, si vous l'appréciez comme moi, à la prochaine réunion des délégués des Sociétés savantes.

Le Bénédictin D. Huynes, dans son Histoire de l'abbaye Saint-Florent de Saumur, qui est restée inédite et dont le manuscrit autographe est conservé aux archives du département de Maine-et-Loire, rapporte que « l'an mil quatre cens nonante six, le ven-« dredy huictiesme jour d'apvril après Pasque, l'abbé Loys Du « Bellay et son convent firent consulter plusieurs masçons et « maistres architectes pour faire la voulte de la nef et pour scavoir si « les murailles estoient suffisantes pour porter la voulte sans faire « des arcs boutans. Tous jugèrent les murailles suffisantes, et « néantmoins, si avec le temps on s'appercevoit qu'elles ne fussent « suffisantes, que pour lors on pourroit y faire des arcs boutans. « Suivant cela il fit faire cette belle voute de la nef et rehausser « à cet effet les murailles de quelques pieds. » (*Hist. de Saint-Florent,* fol. 322.)

L'œuvre est détruite, et le fait en lui-même est bien secondaire; mais le document même, auquel D. Huynes se réfère et que j'ai retrouvé, nous en apprend davantage et nous garde de plus quelque surprise. C'est en effet à Michel Colombe de Tours que notre abbé s'adresse pour préparer l'expertise; et sur la désignation du grand artiste on voit arriver à Saumur un groupe d'élite, maîtres d'œuvre de la pierre ou du bois, recommandés par d'éminents

travaux et sans aucun doute choisis parmi les plus en honneur à cette heure si brillante de l'architecture tourangelle. Par une chance heureuse qui fait le prix particulier du document reproduit, aucun de ces noms de véritables artistes, qui ont eu leur jour de réputation tout au moins provinciale, ne s'est encore rencontré, après tant de fécondes recherches et de savantes publications, dans aucune des archives explorées; et cette chance s'y ajoute, peut-être plus rare encore, qu'ici à chaque maître d'œuvre est attribuée l'œuvre qu'il a construite ou qu'il dirige. L'histoire de l'art français trouve ainsi à s'enrichir d'une série d'artistes inconnus, qui réclament contre l'oubli, et, du même coup, elle peut assigner un nom de maître et une date certaine et précise, double élément d'appréciation jusqu'à cette heure ignoré, à des monuments tels que Notre-Dame la Riche, Saint-Pierre du Boile, Saint-Saturnin de Tours, Gizeux, Saint-Florent de Saumur, Notre-Dame de Cléry.

Je suis avec respect, Monsieur le Directeur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

Célestin Port,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, Correspondant de l'Institut.

L'opinium des maistres d'euvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpantier, maistre d'euvrez de la cherpenterie de Gisieulx[1].

L'opinion de Jehan *Raschez,* maczon maistre de l'eupvre de Nostre-Dame de la Riche de Tours, Macé *Taschereau*[2], maistre de l'eupvre de Saint-Pierre du boylle de Tours, Révérant *Courtays,* maistre de l'eupvre de Saint-Saturnin de Tours, et Jehan *Allain,* charpentier, maistre de l'eupvre de Gyzeulx, tous en sembe, en la présence du maistre d'oustel, de Martin *Courtays,* maistre de l'eupvre de Saint-Florent, et de l'oustellier, est :

[1] Ce titre est écrit au dos du document original.

[2] C'est le seul de ces personnages que je trouve mentionné dans le livre de mon confrère et ami Grandmaison, p. 211. Il est cité incidemment comme ayant participé à la construction de l'église de Bueil en 1511.

Les dessus d. ont dit que les pilliers de l'église sont assez suffisans pour porter les voultes de l'église, mais pour la doubte des faultes qui ce sont trouvées esd. pilliers au droict des galleries et que le mortier ne se tient point l'un à l'autre, de peurs des doubtes du temps à venir, ont conclut et dit, que pour le plus seurs il fault fère troys ars boutans de chascun cousté, le queulx seront doubles, poussant contre les cherches, l'un et l'autre contre les tas des cherches de la nef.

Item l'opinion de *Georget* le minuyser, de Jehan *Deduit,* charpantier, de Francoys *Bergier,* maczon, qui a besoignie longt temps à Notre-Dame de Cléri et à Beau fort [1] pour la Royne[2] en venant veoir Martin, led. Martin leur a monstré la besoigne dessusdite; et dient que c'est leur opinion, que si la charpanterie ne pourrist dessus les voustes, que jamès lesdites voustes n'en bougeroient sans ars boutans, et que on puet fère les voustes sans dangier, affin d'ouster tous les chauffaus qui ne sont pas trop seurs, et puis, après les voustes faictes, on pourra fère des ars boutans tout a son ayse; et est auci l'opinion de maistre *Martin* et de Jehan *de la Flèche,* l'aisné, maczon, qui besoigne à Saint-Bambert.

Les fondemens des cherches de la muraille de devers les cloistres par le dedans de l'église vont jusques à troys piez et demy ou environ bas assises sur le vif, et au dessus du vif ha ung empan de haulteur à demy pié de saillie, oultre le parement du mur entre les pilliers.

Item le vendredi VIII jour du moys de apvril monseigneur voulut savoir l'oppinion de son convant, en eulx adérant à l'oppinion de *Martin* le maczon et de Jehan *Deduit,* charpantier, que tous les dessusdicts en semble furent d'opinion, que on povoit bien fère deux voustes touchant l'une à l'autre devers le clochier de l'église et deux autres voustes devers le pigneon de lad. église sans nul dangier; dont la responce fut faicte à Monseigneur de ceste présente article par le maistre prieur et l'oustellier, led. *Martin* présent à ce, à laquelle chose mond. seigneur se consantit estre fait, veu que sondit convant en estoit de l'oppinion dessusd.

Fait le jour dessus dict l'an mil cccc quatre. vingts et sèze après Pasques.

(Archives de Maine-et-Loire. Abbaye Saint-Florent de Saumur.)

[1] Beaufort en Vallée.

[2] Jeanne de Laval, duchesse d'Anjou, reine de Sicile et de Jérusalem, morte le 19 décembre 1498 à Saumur, et non à Beaufort, quoi qu'en dise l'inscription du monument inauguré en son honneur le 22 mai 1842.

VIII

DE L'INITIATIVE INDIVIDUELLE

DANS LA FORMATION DES OUVRIERS D'ART.

MESSIEURS,

Les écoles d'art décoratif sont l'objet de la part de l'État d'une sollicitude croissante. Des sacrifices d'argent sont faits dans de larges proportions depuis quelques années, afin de relever l'enseignement de l'Art appliqué et les industries qui s'y rattachent. La France s'est rendu compte qu'elle avait été distancée par des nations voisines dans le domaine de l'Art professionnel, et nos traditions nationales ne nous permettaient pas de subir avec indifférence la supériorité de peuples rivaux, dût cette supériorité n'avoir qu'une durée passagère.

Il fallait réagir.

Notre pays étant admirablement servi par une administration puissante, le mouvement de réveil a été imprimé tout d'abord par l'État. C'est l'État qui a rédigé les méthodes, cherché les professeurs, choisi les modèles.

Auprès de l'État, et sans entraver en aucune manière son action, la Société des Arts décoratifs a fondé un Musée, ouvert des Expositions, et nous ne pouvons qu'applaudir au programme étendu que cette Société se propose de réaliser.

Mais plus l'exemple de la Société des Arts décoratifs est digne d'être applaudi, plus aussi devons-nous chercher à le suivre. Cette Société émane de l'initiative privée.

C'est à l'initiative privée que nous voudrions faire appel.

La Société des Arts décoratifs exerce son influence à Paris.

C'est en province que nous voudrions répondre par des actes aux consciencieux efforts dont nous sommes témoins de la part d'hommes intelligents et désintéressés.

Loin de nous la pensée de prétendre organiser des Sociétés d'Art décoratif départementales. Ces Sociétés n'auraient qu'une existence précaire.

Notre but est plus modeste.

Généralement, lorsqu'un homme essaye de grouper d'autres hommes pour le triomphe d'une idée, si humble soit-elle, on peut craindre qu'il soit tenté de faire porter sur ses coassociés le poids du travail, pendant que lui-même, peut-être, se dérobera. On ne nous accusera pas d'en agir de la sorte, c'est à l'individu que nous faisons appel, c'est au patron, au chef d'industrie que nous demandons de seconder l'État par une action privée acceptée volontairement, exercée à ses risques personnels, sans subvention, sans arrière-pensée d'aucune sorte, par amour de l'industrie que ce patron doit aimer puisqu'elle est sienne, et dont le succès, le développement, l'éclat, l'intéressent à tant de titres.

Autrefois, l'apprentissage de l'ouvrier d'art embrassait des connaissances étendues qui ne sont pas même soupçonnées par l'ouvrier de nos jours. Le principe de la division du travail a prévalu. Ce principe longuement appliqué est un brevet de routine et d'ignorance regrettable.

Comment revenir au principe contraire qui rendrait l'ouvrier capable d'exécuter un ensemble, une œuvre d'art complète sans le secours de ses camarades? Comment faire apprécier de l'enfant, de l'adolescent, du jeune homme qui entre dans nos ateliers, car c'est un industriel qui vous parle; comment, dis-je, faire apprécier de l'ouvrier d'art ces connaissances générales, ces aptitudes variées, ces ressources de l'esprit et de la main qui lui permettront de concevoir un ensemble, d'en tracer l'esquisse avec un crayon et de l'exécuter avec l'aide du ciseau, de la lime et du marteau?...

Comment? En lui faisant une loi d'appliquer ce principe à l'atelier.

Assurément l'industrie obéit à des nécessités qu'elle n'est pas maîtresse d'éluder. Il faut produire.

La concurrence est là. Tandis qu'un ouvrier dessinera le modèle d'une lampe, d'un guéridon, d'un fauteuil, et l'exécutera lentement, les commandes pressées demeureront en souffrance. Au bout de peu d'années, l'industriel généreux qui avait entrepris de relever le niveau de son industrie en faisant plus adroits ses propres

apprentis, renoncera, pour augmenter le chiffre de ses bénéfices, à son idée première. Cet industriel achètera des machines et ne fera plus fabriquer par la main de l'homme trop lente à produire; mais la vapeur, l'électricité peut-être deviendront ses auxiliaires préférés

Messieurs, n'allons pas si vite. Il y a industrie et industrie, comme il y a fagots et fagots. Nous parlons des industries d'art. Le mot l'indique, les professions de cet ordre sont orientées vers le Beau, et ne peuvent s'interdire de progresser par la création incessante, toujours renouvelée, de modèles séduisants, imprévus. Le Beau est la source de toute invention susceptible de plaire à nos regards. Et quel homme est plus en mesure d'ajouter ou d'enlever quelque chose à l'œuvre exécutée la veille, quel homme est plus apte à concevoir dans la grâce, la solidité, l'économie de la matière, que cet ouvrier d'art qui chaque jour assouplit la matière au gré de la pensée d'autrui? Faites qu'il ait à son tour une pensée et que sa main soit un instrument habile, et il ne craindra pas de se hasarder à des compositions nouvelles qui seront une richesse pour lui-même, pour l'industrie nationale, pour la France.

Un atelier dans lequel cette formation de l'ouvrier d'art serait tentée sur la totalité du personnel employé, ne serait plus un atelier, ce serait une école.

Toute école est coûteuse, et ce n'est pas aux industriels isolés d'ouvrir des écoles.

Mais un atelier dans lequel un ou deux apprentis, un ou deux ouvriers sont employés avec persévérance par le patron à des travaux d'ensemble, qu'ils poursuivent depuis la composition, le tracé, jusqu'à l'exécution définitive à l'échelle voulue, est un atelier où les sacrifices apparents de temps et de matières rapporteront au centuple. Je ne parle pas sans quelque expérience de l'essai.

Sans doute, le corollaire de l'initiative privée sera dans la création de trois ou quatre écoles professionnelles provinciales. Nous appelons écoles professionnelles des établissements où la pratique de l'Art décoratif tiendrait une place au moins égale à l'enseignement de la théorie. Nous pensons que s'il existe un jour dans l'est, le nord, l'ouest et le midi, à Lyon, à Lille, à Caen et à Bordeaux, des écoles d'application immédiate, les chefs d'industrie recueilleront de ces établissements un sérieux profit, mais leur part d'initiative

ne sera pas amoindrie, elle ne cessera pas d'être utile, nous dirions volontiers indispensable, au complet relèvement de l'Art appliqué dans notre pays.

Car ne l'oublions pas, les meilleures leçons disparaissent de la mémoire si le jeune homme qui les a reçues n'est sollicité de les mettre constamment en pratique.

Rien ne serait donc absolument sauvé, même au lendemain du plein fonctionnement de trois ou quatre grandes écoles d'art appliqué, si à l'initiative courageuse et coûteuse de l'État et des départements, les chefs d'industrie ne répondaient que par l'insouciance et l'inertie.

A plus forte raison dans l'État actuel des choses est-il important que les patrons agissent. Ce serait en effet se leurrer d'un espoir chimérique, que d'attendre de l'enseignement donné à Paris un noyau de contre-maîtres ou de futurs chefs d'atelier pour la province. Paris est un centre auquel on ne s'arrache pas volontiers. Il y a tout à parier que nous ne verrons refluer sur la province que ceux-là seulement qui parmi les ouvriers d'art auront désespéré, après plusieurs années de vaines tentatives, de se faire une place honorable et lucrative dans l'industrie parisienne. Il est donc de l'intérêt de l'industrie d'art en province de préparer avec persévérance, avec dévouement, avec une claire notion des devoirs que lui impose une situation fâcheuse pour notre pays, les grandes réformes que seul l'État peut oser. Et si nous avons préparé ces réformes, nous en avons assuré le triomphe, l'effet durable.

Nous savons pour notre part que le mouvement indiqué dans ces pages a reçu déjà sur plus d'un point de la France un commencement d'exécution. Nous savons des patrons moins préoccupés de faire produire à tels de leurs apprentis dont l'intelligence les a frappés, des fragments d'œuvres, des pièces séparées dont la vente immédiate et certaine se chiffre au chapitre des produits, que de former des ouvriers qui pourront à leur tour surveiller et former leurs camarades. Nous pourrions dire les résultats obtenus par ce mode d'éducation, dont les charges sont plus apparentes que réelles.

Mais nous l'avouons, réduit à sa seule initiative, un patron ne peut sans entraver la marche de son industrie, généraliser l'enseignement pratique dont il vient d'être parlé. C'est par exception

qu'il en tente l'expérience, parce que les apprentis intelligents, doués d'aptitudes sérieuses pour leur métier, sont malheureusement fort rares.

Quel est le remède?

Nous en indiquerons un des plus simples, dont l'efficacité est certaine. Il consiste de la part du chef d'industrie à imposer aux familles de ses apprentis, par le contrat d'apprentissage, l'obligation d'envoyer chaque soir leurs enfants aux écoles municipales de dessin, qui depuis quelques années se sont multipliées dans la plupart des villes de quelque importance.

Mais que vaut une clause si elle n'est pas respectée? Ici interviendrait utilement l'Inspecteur régional de l'enseignement du dessin, en exigeant des professeurs des écoles du soir qu'ils consentissent à viser le carnet de l'apprenti devenu leur élève, afin que le patron pût s'assurer de l'assiduité de l'enfant à l'école. Est-il si malaisé d'obtenir ce visa des professeurs des écoles municipales?... Ce n'est pas leur imposer, croyons-nous, un surcroît de travail. D'ailleurs, plus d'un professeur s'est empressé de se rendre à l'exécution de cette mesure, sur la seule initiative de chefs d'industrie. En retour, ceux-ci, pour récompenser la présence à l'école de leurs apprentis, leur ont délivré à la fin de chaque semestre un livret de caisse d'épargne. Le sacrifice est léger, croyez-nous, Messieurs, auprès des résultats que donne cette sollicitude bien entendue, sage et prévoyante.

Mais il reste un *desideratum* à formuler. Ce n'est pas sans hésitation que nous en apportons ici l'expression, car il ne dépend pas de nous, patrons, de réaliser notre rêve. Quel est-il?

En trois mots, en voici l'exposé :

L'école du soir ne sera pleinement profitable à l'élève que si le professeur groupe les apprentis d'une même profession, leur donne des modèles intéressant leur art, et ne cesse de suivre la pratique trop en usage qui consiste à donner sans distinction d'aptitudes, par exemple, des modèles de têtes à des élèves menuisiers, et des modèles d'ornements à des tailleurs de pierres, ceci au grand détriment de leur avancement dans les connaissances professionnelles qu'ils doivent acquérir. Au contraire de ce qui se passe, on doit chercher à faire aimer à chaque élève le métier qu'il a choisi; il serait donc utile qu'une sorte de méthode permît aux

écoles municipales de soutenir et d'aider les chefs d'atelier dans la formation des ouvriers d'art. En résumé, nous voudrions que les cours du soir fussent la théorie de l'application manuelle journalière des apprentis dans leurs ateliers.

Les Commissions municipales chargées de la direction des écoles de dessin, là où il n'y a pas de directeur d'école, ne pourraient-elles être invitées à faire appliquer cette méthode sous la surveillance des Inspecteurs de l'État?

Nous bornons ici ces réflexions, et nous sentons le besoin de nous excuser d'avoir fait entrer dans ces pages l'expression d'un désir qu'il ne dépend pas de nous de réaliser. Rien n'est plus loin de notre pensée que de donner un conseil. Nous savons combien les réformes durables sont lentes à se produire. Un poëte a dit :

> Le temps respecte peu ce que l'on fait sans lui.

Nous estimons en conséquence que la fondation de nombreuses écoles municipales de dessin est déjà un progrès dont il faut se montrer heureux. Si ces écoles souffrent encore de quelques lacunes, le temps permettra de les faire disparaître. Quant à cette école définitive de l'ouvrier d'art qui est l'atelier, école dont nous sommes les seuls maîtres, il nous appartient d'y former des ouvriers de mérite qui nous quitteront peut-être au lendemain de leur formation, mais qu'importe s'ils gardent de leur séjour auprès de nous des principes de goût, une doctrine étendue, une science profonde de la pratique de leur art?

Pour atteindre ce but, abandonnons à nos apprentis un peu de ces heures qui seraient mal employées à une production hâtive, donnons du temps à l'instruction complète de l'ouvrier d'art qui vient à nous, afin que notre œuvre ne soit pas vaine, afin qu'elle ne soit pas éphémère, et que l'Art décoratif à la fin du dix-neuvième siècle ait recouvré chez nous sa force d'autrefois, l'éclat et la suprématie qu'il eut en Europe aux siècles passés.

Francis Jacquier,
Membre de la Société des Beaux-Arts de Caen,
Juge suppléant au Tribunal de Commerce.

IX

UTILITÉ D'UN ENSEIGNEMENT, DANS LES ÉCOLES NORMALES DE DESSIN,

DE PROCÉDÉS DE DESSIN PROPRES A LA TRANSFORMATION IMMÉDIATE DES ŒUVRES ORIGINALES (EXÉCUTÉES SUIVANT CES PROCÉDÉS) EN CLICHÉS TYPOGRAPHIQUES.

Tout le monde sait ce que l'on entend par ces mots : *cliché typographique*. Ils désignent des planches de gravure en relief, c'est-à-dire dont les reliefs sont les parties imprimantes.

L'emploi de ces planches ou clichés typographiques va se vulgarisant de plus en plus pour l'illustration des ouvrages et publications périodiques de toute sorte, parce qu'il présente un avantage considérable sur l'usage des autres moyens d'illustration, avantage que nous pouvons résumer en deux mots : économie plus grande d'une part, et d'autre part plus grande rapidité des tirages, et de plus possibilité, qui n'existe avec aucun autre procédé d'impression, d'exécuter des tirages simultanés du texte et des planches ou vignettes qui y sont intercalées.

A côté de ces qualités se trouvent malheureusement des causes d'imperfection nées de l'impossibiliié où l'on est de produire des impressions typographiques d'images ayant des modelés (ou demi-teintes) absolument continus.

Toute gravure typographique, ou en relief, exige, pour produire les effets d'ombre, des tailles, des hachures, ou bien des points blancs et noirs plus ou moins rapprochés.

On ne peut, ainsi que cela s'obtient par certains procédés de gravure en creux, réaliser des modelés continus à l'égal de ceux qu'exécute un artiste à l'aide du pinceau, du crayon et de l'estompe.

Mais l'imperfection des images typographiques, si toutefois c'est là une imperfection, se trouve de beaucoup rachetée par les avantages qui viennent d'être indiqués, et l'on peut arriver, d'ailleurs, grâce à de certains procédés spéciaux de dessin dont nous allons

nous occuper, à corriger à ce point le morcellement, le *déchiquetement,* si nous pouvons nous exprimer ainsi, des reproductions typographiques, que c'est à peine si l'on s'en aperçoit, quand surtout l'œuvre originale a subi, lors de sa transformation en cliché typographique, une certaine réduction.

L'objet principal que doit se proposer tout dessinateur ayant à exécuter des œuvres destinées à être typographiées, c'est d'employer un moyen de dessin permettant la transformation directe du travail original en une planche gravée en relief.

Sans cette précaution, on ne peut arriver, dans les cas surtout où les originaux sont modelés à l'aide de teintes continues, tels que sont les modelés lavés ou estompés, à les voir reproduits d'une façon absolument conforme au travail sorti des mains de l'artiste.

On a cependant essayé de convertir en planches typographiques des sujets originaux à demi-teintes continues.

Le procédé le plus usuel, que nous indiquerons rapidement pour que cette note soit aussi complète que possible, consiste dans l'emploi de la gravure sur bois. Le dessinateur exécute sa composition sur le bois directement ; puis ce dessin sur bois est confié à un graveur qui le met en relief à l'aide de tailles ou d'un pointillé exécutés au burin. La planche imprimante, par voie de substitution, reproduit, à l'impression, une image hachée, découpée au lieu de l'image finement modelée avec des gradations continues produite par l'artiste.

Ces continuelles transitions du blanc au noir et du noir au blanc constituent, nous l'avons dit en débutant, une des conditions *sine qua non* de la typographie. On conçoit bien, en effet, que des planches en taille-douce, ou gravées en creux, ne sauraient été imprimées simultanément avec des caractères typographiques qu'on imprime par leur relief; une planche planographique, d'autre part, du genre de celles que fournit la pierre lithographique, ne pourrait non plus être bien pratiquement intercalée dans le texte et tirée en même temps que ce dernier.

Il n'y a donc plus qu'une seule ressource, celle des planches de gravure en relief, et celles-ci se refusent à la formation d'un modelé offrant une continuité absolue. Si serré que soit le réseau constitué par le rapprochement du pointillé ou des traits blancs et noirs, ce réseau doit exister, et, quel que soit le procédé soit de dessin en vue

de la typographie, soit de reproduction typographique de sujets modelés, on doit avant tout songer à un moyen de créer cet indispensable réseau.

Pour éviter la substitution de la personnalité du graveur à celle de l'artiste, fait qui est cause que les gravures sur bois sont plutôt des interprétations que des copies fidèles, interprétations généralement inférieures en valeur à l'œuvre originale, on a imaginé des procédés de transformation des dessins modelés et même de tous objets à teintes continues, en clichés typographiques, par voie purement mécanique, à l'exclusion de la main et par suite de l'interprétation par un graveur.

Au nombre de ces procédés ingénieux au moins, sinon tout à fait satisfaisants, nous pouvons citer la similigravure de M. Ch. Petit et un moyen analogue pratiqué par M. Ives, de New-York. M. Meisenbach, de Munich, produit aussi de fort belles transformations de ce genre.

Mais ces procédés, en admettant même qu'ils fussent de nature à donner des résultats complets, ce que l'on ne pourrait affirmer, présentent l'inconvénient très-grave d'altérer tout au moins l'aspect, la nature même du dessin original.

Il n'y a pas interprétation, c'est vrai, mais l'opération mécanique indispensable au morcellement des gradations continues de l'original donne à la copie ou reproduction de celui-ci un aspect tout autre que celui que présente le travail de l'artiste.

On retrouve bien évidemment l'effet d'ensemble de sa composition, mais ce qui constitue le *faire* proprement dit a disparu.

Ces procédés trouvent une application plus convenable aux reproductions d'objets d'art, photographiés sur nature alors qu'il s'agit seulement de fournir des copies exactes de la forme, de créer des documents pour les portefeuilles de la décoration artistique ou bien encore à l'appui des travaux soit de science, soit de l'industrie.

S'il s'agit de dessin devant avoir une valeur artistique sérieuse, on doit, sans hésiter, accorder la préférence à tout moyen permettant, tout en supprimant l'intervention d'un graveur, d'en avoir des reproductions typographiques en tout semblables aux œuvres premières.

Or, puisque l'on ne peut éviter de recourir à un réseau composé de traits ou de points blancs et noirs, ainsi qu'il vient d'être dit, le

mieux est d'exécuter les dessins à typographier de façon qu'ils contiennent ce réseau. Leur modelé, en pareil cas, ne sera pas absolument continu, mais, grâce aux grands perfectionnements apportés à l'exécution des planches en relief et à leur impression, il pourra être assez serré pour que l'effet artistique n'ait rien à y perdre.

Un dessinateur mis au courant des moyens dont il pourra faire usage pour que son œuvre devienne pour ainsi dire directement typographique peut travailler avec la complète certitude, qui équivaut alors à de la quiétude, que sa conception passera dans les ouvrages illustrés telle que sa main l'aura produite, sans traduction et surtout sans trahison.

Ces moyens assez connus maintenant, car ils vont se vulgarisant davantage chaque jour, consistent dans l'emploi combiné de certains papiers spéciaux, de procédés de dessin adaptés à ces papiers, et enfin dans l'application d'un procédé de photogravure chimique à l'exécution des clichés de gravure en relief.

Les papiers en question sont de diverses sortes.

Le plus généralement ils sont recouverts d'une couche de blanc dans laquelle on a pratiqué, par gaufrage, soit une granulation irrégulière, soit, au contraire, une granulation régulière formée par des sillons blancs constituant un ensemble de lignes blanches parallèles très-rapprochées les unes des autres, ou bien un quadrillé blanc résultant de l'entre-croisement, à angle droit, de deux séries de lignes blanches très-serrées.

Certains de ces papiers ont dans un sens un ensemble de sillons blancs et dans l'autre sens un grisé de lignes noires coupant les lignes blanches à angle droit; au lieu de lignes droites, on pratique à la surface de ces papiers des granulations gaufrées avec un réseau de lignes brisées et ponctuées.

L'emploi de ces papiers à dessins typographiables exige un certain apprentissage, si l'on ne veut s'exposer à ne produire en s'en servant que des œuvres fort médiocres.

Trois moyens concourent en effet à l'obtention du résultat final : l'usage du grattoir donne des blancs purs et des demi-teintes d'une valeur moindre que celle du *grisé* imprimé sur le papier; avec le crayon, on atteint une gradation de teintes supérieure à celle du *grisé;* enfin le noir pur est mis soit à la plume, soit au pinceau.

La préoccupation de l'artiste doit être de conserver toujours des blancs et des noirs bien purs, en évitant des demi-teintes de transition qui ne sauraient exister en typographie que par l'effet d'un réseau plus ou moins serré de points ou lignes absolument blancs ou noirs.

Si habile que soit un dessinateur, il aura à passer par une certaine initiation pour connaître d'abord les diverses sortes de ces papiers spéciaux, pour apprendre à s'en servir de façon à en tirer le meilleur parti possible, enfin pour savoir exactement ce que rendra son œuvre une fois typographiée, car, si exact que soit le rendu typographique, il présentera cependant avec l'original cette légère différence que son aspect sera un peu plus sec, un peu plus heurté que ce dernier.

On a donc à compter sur cette altération en forçant un peu l'étendue des modelés, en atténuant l'épaisseur des traits.

La pratique seule, ici comme en toute chose, peut conduire à d'excellents résultats, et l'on a d'ailleurs beaucoup à gagner en travaillant d'abord d'après de bons modèles exécutés sur ces papiers spéciaux.

Il est deux façons d'employer ces papiers :

1° En y traçant et modelant le dessin de toutes pièces;

2° En y reportant (ou décalquant) par un procédé spécial la reproduction d'une photographie prise sur nature; on n'a plus ensuite qu'à achever l'œuvre en accentuant, à l'aide du grattoir, du crayon, de la plume ou du pinceau, les effets indiqués par le décalque.

Ces divers procédés sont restés jusqu'ici dans le domaine d'un nombre très-restreint d'artistes; rien ne le prouve mieux que l'emploi toujours si général de la gravure sur bois ou de dessins exécutés sur papier en vue d'être typographiés, mais où l'on se fait une loi d'imiter le genre de la gravure sur bois.

Il suffit de parcourir la plupart des publications illustrées actuelles pour acquérir la preuve immédiate du fait que nous affirmons On y voit, en dehors des reproductions directes par la phototypographie du dessin à la plume, gravure dite *au procédé,* des quantités considérables de gravures exécutées d'après des dessins tracés et modelés directement sur le bois; c'est que ces moyens de dessiner, bien que très-connus déjà, n'ont pas

encore été l'objet d'un enseignement spécial dans les établissements scolaires consacrés à l'enseignement des principes du dessin.

Bien certainement il y aurait très-peu à ajouter au programme du cours des écoles de dessin pour y comprendre quelques exercices relatifs à des méthodes qu'imposent aujourd'hui les procédés si complets et si universellement pratiqués de photozincographie. L'étude de ces méthodes spéciales ne pourrait qu'apporter aux notions données aux élèves un bien utile complément : non-seulement ils sauraient bien exactement ce que c'est que la typographie, mais ils en connaîtraient les exigences, et aucun embarras n'existerait pour eux quand ils auraient à créer des œuvres destinés spécialement à l'illustration soit de journaux, soit d'ouvrages où des planches hors texte ne sauraient remplacer utilement et surtout industriellement des gravures en relief.

Pour la création d'un enseignement de ce genre, limité en somme à l'adaptation de certains procédés à une application spéciale, il parait nécessaire qu'on établisse au préalable un manuel relatif à l'art du dessin propre à la typographie.

Ce manuel contiendrait des spécimens des papiers spéciaux de diverses sortes, des reproductions de dessins, ou gravures en relief exécutés sur ces papiers ou d'après ces dessins, une notice explicative traçant les quelques règles principales à observer pour la bonne exécution des dessins, enfin des diagrammes des divers instruments propres à l'emploi de ces papiers.

Ce manuel, nous en avons entrepris la création, et nous espérons qu'il sera bientôt prêt à être publié. Notre conviction est que, répandu dans les écoles normales de dessin, il sera utilement consulté par MM. les professeurs de ces écoles.

Ils y trouveront bien des indications nouvelles pour eux, ainsi que des types à l'aide desquels ils deviendront rapidement capables d'initier leurs élèves, en quelques leçons seulement, à des pratiques qui s'imposent de plus en plus aux dessinateurs industriels ou artistiques dont les œuvres originales sont, le plus souvent, destinées à être reproduites et multipliées par des impressions typographiques.

La description des procédés de photogravure chimique est du domaine de cours spéciaux tels que ceux de la reproduction industrielle professés à l'École nationale des arts décoratifs ; mais l'art

du dessin appliqué à la typographie ne peut être enseigné que par des professeurs de dessin.

Leur intervention est indispensable si l'on croit qu'il est bon de vulgariser les moyens qui font l'objet de cette communication, en dotant les nouvelles générations de dessinateurs, de connaissances rapidement apprises qui leur permettront de dessiner de telle sorte et conformément à tels procédés qu'ils puissent voir leurs œuvres publiées directement d'après le papier portant le proto-type sans qu'il ait subi d'autre modification importante que celle qui peut résulter d'une réduction toujours avantageuse et à laquelle l'œuvre originale ne peut que gagner.

L'artiste travaillant dans ces conditions ne devra plus compter sur l'aide du graveur sur bois, qui souvent se contente, pour terminer la planche, de quelques indications sommaires données par le dessinateur. En pareil cas le dessin n'est, le plus souvent, qu'une simple esquisse, et l'intervention du graveur n'est plus qu'une sorte d'action mécanique à laquelle fait défaut toute valeur artistique sérieuse.

Cela est de peu d'importance quand on se trouve en présence d'illustrations banales et pour lesquelles on peut se passer de la bonne qualité et de l'authencité artistiques; mais il n'en est pas de même quand ces illustrations sont confiées à des artistes de premier ordre, comme l'était, par exemple, Gustave Doré.

Qu'est-il advenu des œuvres de ce maître en illustrations ? Le plus souvent, sinon toujours, il les a exécutées directement sur le bois à graver, et aujourd'hui ce qui reste en fait de dessins de ce grand artiste, ce sont des gravures dont le premier effet et le plus regrettable a été de hacher, découper, morceler les dessins originaux.

D'éminents graveurs ont concouru à l'interprétation par le burin de ces dessins au crayon et au pinceau; mais, quelque talent qu'ils aient déployé dans la pratique de leur art, ils n'en ont pas moins modifié considérablement le faire d'ensemble et l'exécution du détail des œuvres premières. Le génie du maître se retrouve dans l'examen de la composition, qui, elle, est respectée; mais à sa main, à ses crayons et pinceaux, ayant agi d'une certaine façon, s'est substitué le burin d'un graveur agissant d'une autre façon.

Ce qui fait le grand prix des eaux-fortes de Rembrandt et d'une foule d'autres grands artistes, c'est qu'elles reproduisent l'œuvre

intégrale de ces maîtres sans aucune interprétation qui ait modifié les rôles au point de substituer une deuxième personnalité à la personnalité créatrice.

Si Gustave Doré eût pu exécuter ses dessins par les méthodes qui nous occupent, non-seulement leur transformation en typographies leur eût conservé tout l'aspect d'ensemble et de détail des originaux, mais encore on posséderait aujourd'hui ces originaux, ce qui constituerait une très-précieuse collection d'œuvres d'art.

L'exemple que nous venons de citer explique clairement notre pensée, qui est que l'on devrait apprendre à nos jeunes artistes des procédés de dessin conduisant à la reproduction typographique directe des dessins, reproduction telle qu'elle ne diffère en rien des originaux, si ce n'est, nous le répétons, par quelques effets un peu plus heurtés, auxquels le dessinateur peut remédier, et par une réduction très-favorable au fini de la gravure, à la ténuité du réseau nécessaire, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par l'examen des spécimens montrés à l'appui de cet exposé.

Nous entendons quelques-uns de nos bienveillants auditeurs s'écrier : Mais ce que vous demandez là doit causer une nouvelle atteinte aux graveurs, qui ont déjà eu tant à souffrir par le fait de la photographie.

Dans une certaine mesure ils sont dans le vrai, mais où est le grand mal qu'il y ait un peu plus de dessinateurs et un peu moins de graveurs? Chaque jour nous assistons à de pareils déplacements, et jamais ils n'ont été nuisibles, quand ils ont eu pour base un progrès scientifique ou industriel, quand ils ont permis de généraliser à l'infini des pratiques utiles jusque-là fort restreintes.

Il y a d'ailleurs, au point de vue de l'art, quelque chose d'inappréciable dans l'emploi des moyens que nous voudrions voir enseigner : c'est l'obligation, imposée à l'artiste, d'achever avec plus de soin des œuvres que le procédé de reproduction rendra comme sont les originaux, c'est enfin la possibilité d'arriver par la typographie à multiplier, comme dans la gravure à l'eau-forte, des œuvres ayant un caractère essentiellement personnel, tout en conservant, en plus, l'original lui-même tel qu'il est sorti de la main de l'artiste créateur.

Les divers spécimens produits à l'appui de cet exposé démontrent que ces procédés spéciaux de dessin, tout en donnant pleine et

entière satisfaction aux exigences de la gravure en relief, conduisent à la production d'œuvres tout aussi complètes que celles qui naîtraient de l'emploi *ad libitum* de tous autres moyens de dessin.

Nous ajouterons que ces procédés combinés, ainsi qu'il a été dit au début de cette note, avec certains moyens de décalque peuvent servir à la production de copies absolument exactes, d'une exactitude héliographique.

Il nous reste, en terminant, à exprimer le vœu que notre idée soit l'objet d'un examen attentif de la part de l'Administration supérieure des Beaux-Arts.

Et nous avons la ferme conviction que si elle la trouve bonne, elle sera amenée à prendre bientôt les mesures nécessaires pour la faire entrer dans le domaine d'une réalisation efficace.

Ça ne serait ni difficile ni coûteux, et, à notre humble avis, ça pourrait être infiniment utile.

Léon VIDAL,
Professeur de reproduction industrielle à l'École nationale des arts décoratifs. Délégué de la Société de statistique de Marseille.

X

UNE EXPOSITION ARTISTIQUE, RÉTROSPECTIVE ET D'ART INDUSTRIEL A CHOLET.

« N'y aurait-il pas moyen de multiplier en province, sans grands frais, les expositions rétrospectives, qui mettraient partout, sans aucun doute, en lumière bien des trésors ignorés? » Ainsi s'exprimait, il y a un an, M. Kaempfen en ouvrant l'une de vos séances.

Cet appel n'a pas été entendu seulement dans quelques grandes villes, il devait encore trouver un écho à Cholet, petite ville de l'Ouest, pourtant bien oubliée de l'Administration des Beaux-Arts.

La Société, fondée depuis deux ans dans cette ville, résolut de mettre en pratique les conseils que nous donnait alors celui que la confiance du Ministre a placé, depuis, à la tête de la Direction Générale des Beaux-Arts, et d'ouvrir une exposition locale artistique, rétrospective et industrielle.

Vous reconnaîtrez, peut-être, Messieurs, que l'entreprise n'était pas sans audace, dans une ville entièrement adonnée au Commerce et à l'Industrie, et où rien de pareil n'avait été tenté jusque-là, surtout lorsqu'on ne disposait d'aucunes ressources, et qu'on avait devant soi *moins de trois mois* pour tout préparer.

Point n'est besoin de dire que les critiques et les propos décourageants furent, dès le début, prodigués aux vaillants organisateurs (trop nombreux parmi vous sont ceux qui ont fait semblable expérience); mais rien ne put abattre leur courage, ils avaient pour devise : « Bien faire et laisser dire » ; aussi leurs efforts furent-ils malgré tout couronnés de succès.

Le local choisi fut une vaste école, récemment construite; la date de l'ouverture dut par cela même être fixée dans la période des vacances : ouverte le 16 septembre, l'Exposition prit fin le 25 du même mois.

Nous avons dit, en commençant, que le comité d'organisation ne possédait aucune ressource, cela est rigoureusement vrai. Quand il fallut promettre des récompenses aux industriels et aux commerçants, on eut recours au Conseil municipal, qui s'empressa d'allouer, pour cet objet, une somme de 150 francs.

Un droit d'entrée, bien faible, 0 fr. 50 par personne, encore réduit de moitié le premier dimanche et supprimé le second, suffit à couvrir tous les frais; enfin une tombola, composée de lots achetés aux exposants, permit de placer au Musée la statue de Cathelineau qui figurait à l'Exposition, en laissant encore tomber quelque argent dans la caisse de la Société toujours si pauvre, hélas!

Ces quelques détails étaient nécessaires avant de vous conduire à travers les différentes parties de l'Exposition, pour que vous puissiez apprécier à leur juste valeur les efforts accomplis et les résultats obtenus : vous voyez ainsi que vous êtes en présence non d'une œuvre préparée de longue main, tout à loisir, mais d'un premier essai sans précédent, pour mieux dire, d'une *improvisation*.

L'Exposition occupait deux grandes salles, la première consacrée aux Beaux-Arts et à l'Art rétrospectif, la seconde réservée aux Arts Industriels.

BEAUX-ARTS.

Les Beaux-Arts, bien que nécessairement réduits, puisque l'Exposition était uniquement composée d'œuvres d'artistes et d'amateurs de la ville et des environs, comprenaient cependant l'Architecture, la Peinture, la Sculpture et la Photographie.

A l'Architecture : nous voyions les plans de l'église Notre-Dame de Cholet, vaste et bel édifice dans le style du quatorzième siècle, dû à M. Tessier de Beaupréau, architecte bien connu dans l'ouest de la France pour l'élégance de ses constructions religieuses; et ceux du Marché Couvert, dressés par M. Chevallier, architecte voyer de la ville. Ces deux monuments sont aujourd'hui en pleine période d'exécution.

En Peinture : nous signalerons en première ligne le *Jeune Artiste rêvant l'avenir,* de madame Camille Deschamps, artiste qui a vécu de longues années dans notre ville, puis les trois toiles, *Jeune Fille consultant la marguerite,* un *portrait de femme,* et une *copie de la Vierge au Voile de Raphaël,* de M. Étienne Audfray, né à Saint-Christophe-du-Bois, canton de Cholet, et auquel le jury a décerné une médaille de vermeil ; enfin deux tableaux de genre, la *Jeune Mère* et *Un mendiant,* et des *natures mortes* de M. G. Delhumeau, peintre originaire de la Vendée.

Parmi les œuvres d'amateurs, nous citerons deux bonnes copies de M. Marie-Baudry, *Rendez-vous de chasse*, d'après Luminais, et *Retour des champs,* d'après Brascassat, et celles de M. Gabriel Retailliau : *Fleurs,* d'après Robbe, et *Jeune Marquis attendant sa belle au rendez-vous,* d'après Meissonnier. N'oublions pas non plus les aquarelles si fines et si chaudes de ton de M. Cugnier, lieutenant-colonel au 135e de ligne, qui avait également exposé des fusains et des toiles d'une bonne couleur.

Sculpture : M. Caravaniez, artiste statuaire, s'était souvenu de ses premiers débuts, faits à Cholet, et nous avait envoyé une réduction en terre cuite du *Cathelineau jurant de défendre sa foi,* statue qui a obtenu une mention honorable au Salon de Paris

en 1881, et dont il faisait hommage à son premier maître, M. Biron, sculpteur de notre ville.

Celui-ci, tout heureux de se voir dépassé par son ancien élève, nous montrait un charmant buste en plâtre, intitulé : *Ma fille,* plusieurs portraits sous forme de médaillons, de terre cuite, et deux statuettes humoristiques également en terre, *Un chasseur* et *Un pêcheur.*

La Photographie, enfin, était représentée par les reproductions des principales œuvres de Trémolière, peintre du Roy, né à Cholet, en 1703, exécutées aux frais de la Société, d'après les gravures de la Bibliothèque Nationale par M. Sauvanaud, photographe à Paris.

Tout auprès, M. Henri Galais, photographe choletais, nous montrait de nombreux portraits (dont le public eut souvent dans la salle même l'occasion de constater la ressemblance et la bonne exécution).

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE.

Plus importante était l'Exposition rétrospective, et certaines de ses parties auraient été remarquées même dans n'importe quelle exposition de grande ville.

C'étaient d'abord les magnifiques émaux et les fines miniatures de madame Gaston Gaudinot, dont les précieuses collections sont bien connues des amateurs et qui avait exposé, en outre, un superbe éventail et une quenouille pouvant pour la délicatesse de son travail rivaliser avec celles que possède le Musée de Cluny.

Puis huit grands panneaux de vieilles tapisseries de Flandre et d'Aubusson, dont trois récemment offerts au Musée par M. Fouqueteau, et les autres appartenant à mademoiselle Réveillère et à MM. de Raymond-Cahuzac et Vigne, le premier commandant, le second capitaine adjudant-major au 135e de ligne.

Au milieu se détachait : *Arthémise pleurant sur les cendres de Mausole,* tableau des Gobelins dont c'est assez faire l'éloge que de citer l'origine. L'heureux propriétaire de ce tableau est M. Abélard, receveur des finances. Venaient ensuite les belles porcelaines, les émaux cloisonnés et les grands bronzes japonais de M. Gauvain.

Les collections du Musée, jointes aux objets exposés par diffé-

rents amateurs, avaient permis de grouper de beaux échantillons des principales fabriques de faïence françaises : citons deux magnifiques potiches en vieux strasbourg; une soupière en moustiers polychrôme, ornée de médaillons Watteau de madame Dorléans; un encrier en strasbourg; des potiches en delft de M. Marie-Baudry; un huilier en vieux nevers de M. Pissot.

M. Marie-Baudry, maire de Cholet, amateur délicat et chercheur érudit, avait su réunir une collection de livres rares et précieux, constituant en quelque sorte l'histoire du livre et de la reliure du seizième siècle jusqu'à nos jours. Nous citerons seulement : un *manuscrit du quinzième siècle* en 67 feuillets vélin avec la reliure du temps, à l'usage d'un monastère de Dominicains allemands; un *incunable* imprimé à Bâle en 1490 avec reliure en bois et fermoirs; un *Végèce* de Plantin, 1607; le *Journal du règne de Henri III*, édition de 1621; un *Valère-Maxime*, Leyde, 1640, reliure de Trantz-Bauzonnier; édition de Robert Étienne, Paris, 1543; les *Œuvres de Cicéron*, les *Mémoires de Philippe de Commines*, 1648, imprimés à Leyde chez les Elzevier; les *Lettres de Voiture*, Amsterdam, 1657, reliure de Simier; un *Horace* de Daniel Hensius, 1690.

Mais l'ouvrage qui, par-dessus tous les autres, attirait l'attention des amateurs était un *manuscrit* sur vélin de *François Loré du Pontaudemer*, écrivain de très-illustre princesse madame Jeanne-Baptiste de Bourbon, abbesse de Fontevraud, portant la date de 1666 et le titre : *Offices pour les jours et fêtes auxquelles Madame officie.*

Le même amateur avait encore exposé : un petit coffre du quatorzième siécle, provenant de l'ancien château de la Tremblaye, près Cholet; un grand plat d'étain aux armes des du Fouilloux; une assiette à bords *ajourés* en vieux sèvres; des couteaux à manches en porcelaine de Saxe, *du siècle dernier*, et une collection de clefs dont l'une datant du quinzième siècle, en argent ciselé.

Nous passerons sous silence les nombreux objets mobiliers qui figuraient à l'Exposition, pour vous parler seulement d'une paire de chenets rocaille en bronze, autrefois doré, fort remarquables et dont l'origine augmentait encore le prix; ils proviennent, en effet, de l'ancien château de Cholet et du mobilier du comte de Rougé, et appartiennent aujourd'hui à madame Nogarède.

Disons en terminant que de grandes et belles plantes exotiques, obligeamment prêtées par deux amateurs distingués de la ville, M. Fonteneau, président de la Société d'horticulture, et M. Alcime Alliot, formaient, à cette partie de l'Exposition, par leur riche feuillage le cadre le plus frais et le plus élégant.

EXPOSITION INDUSTRIELLE.

Nous abordons maintenant l'examen des arts industriels installés dans la seconde salle.

Nous passerons rapidement sur la partie purement commerciale, c'est-à-dire sur les objets qui n'étaient pas directement produits par les exposants, et pour lesquels ceux-ci n'étaient, à proprement parler, que des intermédiaires entre les producteurs véritables et les acheteurs.

Et cependant, les bijoux, l'orfévrerie et surtout les bronzes exposés par M. Ducollet, et la céramique exposée par MM. Dumigron et Coudrais, retenaient longtemps captive l'attention des visiteurs.

Dans la partie industrielle proprement dite, on remarquait : une armure minuscule, une planche de cuivre gravée et des bijoux fabriqués par M. Bernier; d'intéressants chefs-d'œuvre exécutés par plusieurs maîtres charpentiers de la ville, des modèles réduits, fort bien faits, de différents métiers employés dans l'industrie choletaise; et enfin des meubles de style fabriqués dans les ateliers de M. Arnault ou par M. Triolet, tapissier à Cholet.

Des médailles et des mentions honorables ont été décernées dans l'exposition industrielle par un jury dont une partie des membres était élue par la Société et l'autre par les exposants eux-mêmes.

Telle fut, Messieurs, cette Exposition de Cholet improvisée en moins de trois mois, au milieu de l'incrédulité des uns et des railleries des autres; le succès a dépassé les espérances des organisateurs eux-mêmes; mieux que tous les discours, les nombreux visiteurs qui, jusqu'au dernier jour, n'ont cessé d'affluer dans les salles, ont attesté ce succès.

Ce premier essai a du moins montré ce que l'on pourrait faire dans notre ville : une nouvelle exposition, préparée à l'avance cette fois, et réunissant le concours de tous, aurait, sans aucun

doute, un bien plus grand éclat. Encouragée par un premier succès, notre Société n'aura garde de négliger dans l'avenir une entreprise à la fois si utile et si digne d'exciter ses efforts.

F. Delhumeau,
Membre de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet.

XI

LE PORTRAIT DU PRÉSIDENT RICHARDOT,

AU MUSÉE DU LOUVRE,

RESTITUÉ A RUBENS

Le Musée national du Louvre compte parmi ses plus beaux portraits celui qui représente le président Richardot et son jeune fils. Cet ouvrage, peint sur bois, a un mètre dix centimètres de hauteur sur soixante-quinze centimètres de largeur : les figures y sont à mi-corps et de grandeur naturelle. La *Notice* de Frédéric Villot[1] dit que le personnage principal « est représenté debout, tête nue, vu de face, portant barbe et moustaches, vêtu de noir, à moitié enveloppé d'un manteau garni de fourrure, tenant un livre de la main gauche et posant la droite sur l'épaule de son fils. Celui-ci, également vu de face, est habillé de satin blanc et a la main droite appuyée sur la hanche. Dans le fond, à gauche, un rideau et un mur; à droite, une colonne; au milieu, la campagne. On lit dans la partie supérieure du tableau : M. LE PRÉSIDENT RICHARDOT. Cette inscription, recouverte maintenant par un repeint, est peu visible. »

Frédéric Villot ajoute : « Ce tableau, attribué par les inventaires et les dernières notices à Rubens, est cité par Descamps et par d'Argenville comme une œuvre de Van Dyck. Il a été vendu, sous le nom

[1] *Notice des tableaux du Louvre*, 2e partie, nº 150.

de cet artiste, en 1768, à la vente Gaignat, 9,200 livres; en 1777, à la vente Randon de Boisset, 10,400 livres au duc de Cossé. Plus tard, il appartient à M. le comte de Vaudreuil, et M. d'Angiviller l'acheta pour le Roi, en 1784, à la vente de cet amateur, 16,001 livres. » L'équivalent actuel de cette somme serait d'environ 80,000 francs.

Si l'on a pu varier de sentiment quant au nom du maître dont procède le tableau, la haute valeur de celui-ci n'a été contestée par personne. « Esprit, faire, pose, ordonnance, dessin, couleur, caractère, tout y est », disait le vicomte de Toulongeon[1], et Charles Blanc ratifiait ce jugement en écrivant : « Ce chef-d'œuvre est au Louvre[2]. »

I

C'est dans la *Vie des peintres flamands* de Jean-Baptiste Descamps, publiée en 1754, que je trouve la première attribution à Van Dyck du portrait de Richardot[3]. Cette opinion fut généralement suivie jusqu'en 1810. Alors on jugea que le tableau procédait de Rubens, et la *Notice du Musée* énonça le revirement en ces termes : « Ce portrait a été donné par erreur à Van Dyck[4]. » Frédéric Villot, dans sa *Notice* de 1852, ressuscita l'opinion de Descamps. « Nous persistons, disait-il, à croire cet ouvrage de Van Dyck[5]. » Sous cette étiquette qui a été maintenue[6], le portrait de Richardot figura longtemps au salon carré des maîtres anciens : on le voit actuellement dans la grande galerie, en regard d'un Van Dyck incontestable, le portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie.

Pour attribuer à Rubens le portrait qui nous occupe, l'auteur de la *Notice* de 1810 eut des raisons qu'il nous serait difficile aujourd'hui de contrôler. Les principaux Rubens des Flandres, particulièrement ceux dont la tonalité s'éloigne de la *fanfare*,

[1] *Manuel du Muséum français* (1804), liv. VI.
[2] *Trésor de la curiosité*, t. II, pp. 97-98.
[3] *Vie des peintres flamands*, t. II, p. 23.
[4] *Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon*, Paris, 1810, in-12, p. 66, n° 565.
[5] *Notice* déjà citée.
[6] « Musée du Louvre, n° 150. » (J. Guiffrey, *Ant. Van Dyck, sa vie et son œuvre*, Paris, 1882, p. 275.)

appartenaient alors à notre galerie nationale. Une analogie fut observée sans doute entre quelqu'un de ces Rubens de coloration calme et le portrait où l'on croit aujourd'hui reconnaître en somme la touche du sage Van Dyck. Néanmoins les partisans de cette dernière opinion confessent que plusieurs détails du portrait éveillent le souvenir de Rubens. « Quelques personnes, disait Duchesne aîné, ont voulu attribuer ce portrait de Van Dyck à Rubens, son maître : la tête présente en effet quelques touches à la manière de ce dernier [1]. » Dans son splendide volume sur Antoine Van Dyck, M. Jules Guiffrey écrit à son tour : « Longtemps attribuée à Rubens, cette magnifique toile (lisez *ce magnifique panneau*) rappelle en effet les grandes qualités du chef de l'école anversoise [2]. »

L'attribution de cet ouvrage à Van Dyck paraît donc basée sur certaines finesses d'exécution et sur une tempérance de coloris qui contrastent un peu avec les flamboyants Rubens qui nous sont familiers. Quant à la « tradition ancienne et constante » qui, suivant Duchesne aîné, indiquerait Van Dyck comme auteur de ce portrait, elle ne saurait être mise en balance avec la négation de Van Dyck lui-même. Le grand portraitiste, en effet, dirigea la publication de cent images de princes, d'ecclésiastiques, d'hommes d'État, de savants ou d'artistes, gravés d'après ses peintures. Ce recueil fut édité vers 1636, à Anvers [3], c'est-à-dire dans un pays où le président Richardot avait joué un grand rôle politique et laissé une famille pourvue des plus nobles alliances. Si Van Dyck eût fait le portrait d'un tel homme, est-il admissible qu'il l'ait exclu d'un recueil que cette image aurait contribué à mettre en vogue [4] ?

[1] *Musée français : recueil des plus beaux tableaux qui existaient au Louvre avant* 1815, *avec l'explication* par Duchesne aîné ; écoles allemande et flamande, in-fol.

[2] *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre* (Paris, 1882, in-fol.), p. 87.

[3] *Icones principum, virorum doctorum, pictorum, chalcographorum, etc., numero centum, ab. Ant.* Van Dyck *ad vivum expressæ ejusque sumptibus æri ncisæ ;* Antuerpiæ, *Gillis Hendricx*, in-fol. « Cette suite est quelquefois composée de cent vingt pièces, y compris le frontispice et les portraits à l'eau-forte gravés par Van Dyck lui-même. Tous les exemplaires ne sont pas sans date, car il s'en trouve avec des titres datés de 1636 et de 1646. » (Brunet, *Manuel du libraire*, 5e édit., t. V, col. 1073.) Une reproduction de ce recueil, faite par l'héliotypie (Jacobi) a été récemment éditée à 110 exemplaires, pour la Librairie centrale des Beaux-Arts, à Paris (1882).

[4] Dans l'*Iconographie* de Van Dyck, on trouve les portraits d'Alexandre Della-

Il est toutefois certain que le portrait de Richardot n'est pas au nombre des gravures qui constituent l'*Iconographie* de Van Dyck[1].

Une objection non moins sérieuse est celle-ci : Van Dyck, né le 22 mars 1599, avait dix ans cinq mois et douze jours lors du décès de Jean Richardot, survenu le 3 septembre 1609; donc il n'a pu peindre ce personnage d'après nature. Mais, réplique Villot, « les artistes sont très-souvent chargés de peindre des portraits d'après des portraits plus anciens ou des dessins conservés dans les familles, et Van Dyck lui-même a fait un portrait d'Érasme, mort en 1536, c'est-à-dire 63 ans avant sa naissance[2] ».

Si le portrait qui nous occupe se bornait à la seule figure du président Richardot, peut-être serait-il permis de hasarder à son sujet la supposition d'une image posthume, composée d'après des documents; mais il s'agit ici d'un groupe de deux figures, dont la relation d'âge n'existait et ne pouvait être saisie qu'à un moment donné de l'existence simultanée des deux êtres. Impossible, d'ailleurs, de trouver dans ce groupe la moindre trace d'hésitation, de tâtonnement, de juxtaposition cherchée. « La tête de Richardot, dit Duchesne aîné, se fait remarquer par un beau coloris, par un dessin ferme, par une exacte vérité; l'enfant paraît sortir du tableau, et l'ensemble produit une illusion complète[3]. » Un tableau que l'on juge ainsi ne saurait être ni une restitution, ni une copie; c'est un double portrait original et saisi sur le vif. Quant à rappeler à ce propos que « Van Dyck lui-même a fait un portrait d'Érasme », c'est forcer singulièrement le sens qu'a le mot portrait dans la langue des beaux-arts. En effet, ce fut avec la pointe de l'aquafortiste, et nullement avec le pinceau du peintre, que Van Dyck reproduisit les traits d'Érasme[4]. Or il n'y a pas d'assi-

aille et de Nicolas Rockox, l'un et l'autre bourgmestres d'Anvers, dont la notoriété était loin d'égaler celle qu'avait eue le président Richardot.

[1] On ne connaît aucune reproduction gravée du portrait de Richardot qui soit antérieure au dix-neuvième siècle. Voici l'indication des estampes auxquelles ce tableau a donné lieu : 1° gravure au trait dans le *Manuel du Muséum français* (1804); 2° gravure au burin, par Massard père, d'après un dessin de Naigeon (*Musée français*, t. II, p. 77); 3° gravure au burin, par Eugène Giraud, 1829 (*Chalcographie du Louvre*); 4° gravure à l'eau-forte, par L. A. Claessens.

[2] *Notice du Louvre*, déjà citée.

[3] *Musée français*, déjà cité.

[4] J. Guiffrey, *Antoine Van Dyck*, pp. 118, 120 et 265.

milation possible entre le fait de la traduction par la gravure d'une physionomie devenue historique et la création, d'après des documents de famille, d'un portrait peint du caractère le plus intime.

Il est bien permis, on le voit, de remettre en doute l'attribution faite à Van Dyck du portrait d'un personnage mort à l'époque où ce futur peintre avait à peine dix ans et demi. Mais on ne peut enlever ce tableau à Van Dyck sans que Rubens en devienne immédiatement l'héritier, car le portrait de Richardot participe exclusivement de la manière de ces deux grands artistes, dont l'un fut le plus brillant élève de l'autre. « Van Dyck, dit Duchesne aîné, peut l'avoir peint avant son voyage d'Italie, lorsque sa touche ressemblait encore à celle de son maître. » En ce qui concerne Van Dyck, l'invraisemblance chronologique est flagrante. Est-il vrai, comme l'affirme Frédéric Villot, que l'on se heurterait au même écueil en restituant le portrait à Rubens? C'est ce que nous allons examiner.

II

Pierre-Paul Rubens, si justement appelé « le soleil de l'école flamande[1] », était l'avant-dernier des sept enfants de Jean Rubens, docteur en droit, ancien échevin d'Anvers, et de Marie Pypelincx. Quand il naquit, son père était interné à Siegen, ville du duché de Nassau, après avoir subi une captivité de trois ans dans la citadelle de Dillenbourg, pour s'être permis une familiarité de grosse conséquence avec la femme du prince d'Orange, Guillaume le Taciturne. Marie Pypelincx fut miséricordieuse envers son volage époux et tendrement dévouée à ses enfants. Devenue veuve le 18 mars 1587, elle retourna dans le pays de ses origines. Pierre-Paul avait dix ans; son frère Philippe en avait treize : ils entrèrent comme élèves dans le collége des Jésuites d'Anvers[2].

La captivité de Jean Rubens avait été pour sa famille une cause de ruine : aussi les enfants de Marie Pypelincx durent-ils racheter

[1] Gachard, *Particularités inédites sur Rubens* (1842).
[2] *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édit. (1874), p. 292.

par une gravité précoce l'incartade de leur père. Philippe fut un modèle de bonne conduite et d'application. Eut-il comme condisciple chez les Jésuites d'Anvers l'un des fils de Jean Richardot, ou bien fut-il recommandé à cet homme d'État par ses maîtres dont il avait conquis l'estime? Le fait est que, dès sa sortie du collége, il entra comme secrétaire dans la maison de Jean Richardot[1].

Ce personnage était né à Champlitte, dans la Franche-Comté, en 1540 ou 1541. Son nom de famille était Grusset; il le changea pour devenir l'héritier présomptif de son oncle maternel François Richardot, évêque d'Arras, l'un des plus éloquents prédicateurs de son temps[2]. Le cardinal de Granvelle, qui avait fait la fortune de l'oncle, prit également intérêt à celle du neveu. Il le donna pour ami à l'un des fils de sa seconde sœur, Pierre Mouchet de Châteaurouillaud, et pourvut aux frais de leurs hautes études dans les universités d'Italie. Les droits d'examens étant plus élevés à Padoue qu'à Bologne, ils se rendirent dans cette dernière ville, au mois d'octobre 1564, pour soutenir les épreuves du doctorat ès droits, afin de ne pas trop peser sur la bourse de leur Mécène[3]. Il y avait alors sept mois que les seigneurs flamands étaient parvenus à éloigner Granvelle du gouvernement des Pays-Bas[4], en fomentant des troubles que le duc d'Albe essaya vainement d'apaiser par de sanglantes exécutions. Sous ce terrible gouverneur, Richardot obtint l'une des deux places qui appartenaient traditionnellement aux Franc-Comtois dans le grand conseil de

[1] Valerii Andreæ *Bibliotheca Belgica* (1623), p. 691.

[2] D. Berthod, *Mémoire pour servir à la vie de François Richardot*, en partie dans le tome IV des *Mémoires de l'Académie de Belgique*, en partie dans l'*Almanach du comté de Bourgogne pour* 1788; — Ch. Weiss, art. *F. Richardot*, dans la *Biographie universelle*, 2e édit., t. XXXV, pp. 600-602; — A. Castan, *les Évêques auxiliaires du siége métropolitain de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e série, t. I, 1877, p. 473.

[3] Lettres écrites de Padoue, le 15 octobre 1564, au cardinal de Granvelle, par Pierre Mouchet et Jean Richardot : *Mémoires de Granvelle*, mss. de la bibliothèque de Besançon, t. XIV, fol. 305 et 307. — Dans une lettre écrite de Rome à l'évêque Francois Richardot, le 12 septembre 1565, l'érudit Paul Manuce qualifie ainsi le neveu de ce prélat : « Joannes Richardotus, præclara indole juvenis, natus ad omnem laudem planeque te avunculo dignus. » (Pauli Manuti *Epistolæ*, lib. VI, ep. I.)

[4] Gachard : *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément le gouvernement des Pays-Bas en* 1564? *Sur la chute du cardinal de Granvelle en* 1564; dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XII et t. XVI.

Malines [1]; il eut ensuite la présidence du conseil provincial d'Artois [2] et se fit une haute réputation de savoir et d'habileté : aussi Alexandre Farnèse l'associa-t-il, en qualité de conseiller d'État [3], aux négociations que ses succès de grand capitaine lui donnèrent le droit de tenter [4]. Lorsque les Espagnols furent parvenus à limiter les conquêtes de la confédération hollandaise, Richardot s'efforça de ramener dans les provinces belges les industriels, les savants et les artistes que les troubles en avaient fait sortir. Juste-Lipse revint à Louvain [5], en même temps que son jeune ami le peintre Otho Vænius se fixait à Anvers, où bientôt il compta parmi ses disciples Pierre-Paul Rubens, âgé de dix-sept ans [6].

Cependant Juste-Lipse, qui pouvait à lui seul faire la réputation d'une université, recevait de toutes parts les offres les plus brillantes. Pour le retenir à Louvain, Richardot ne négligeait aucun moyen de séduction : en 1595, il l'entretenait du projet de lui confier ses deux plus jeunes enfants, Antoine et Guillaume, qui étaient chez les Jésuites d'Anvers et donnaient les plus belles espérances [7]. Ce projet fut mis à exécution en 1597, à peu près en même temps que le roi d'Espagne élevait Richardot à la dignité

[1] Gollut, *Mémoires de la république séquanoise*, édit. Duvernoy, col. 1175-1176. — A propos de la candidature à ce poste de Jean Richardot, Maximilien Morillon faisait en ces termes, au cardinal de Granvelle, l'éloge du futur président : « Il y a le nepveur de mondict sieur d'Arras, qui est aultant bien institué et sçavant homme que je cognoisse pour le présent, et de bon discours, modeste et discret, qui est pour rendre bon compte de soy e service au publicq..., et en tous endroitz digne d'estre nepveur audict sieur d'Arras qui l'ayme comme soy-mesme..., homme vertueux et très-affectionné à vostre service et de vostre maison. » (Lettre du 27 avril 1567, dans la *Correspondance du cardinal de Granvelle*, publiée par Edm. Poullet, t. II, p. 413.) — Richardot fut nommé le 19 mars 1569. (*Ibid.*, t. III, p. 523.)

[2] Christin et Foppens, *Histoire générale des Pays-Bas*, t. III, p. 64.

[3] Vegiano de Hoove, *Nobiliaire des Pays-Bas*, t. I, p. 70.

[4] Firm. Stradæ *Bell. Belg.*, in-fol., t. II, ad. ann. 1583-1589.

[5] Aub. Miræi *Vita Justi Lipsii*, tomo I Lipsii operum præfixa (1637), p. lvi.

[6] *Catalogue du Musée d'Anvers*, art. Van Veen.

[7] « Quod si te continget mutare sententiam, duos filios tibi voveo, qui Antuerpiæ vivunt apud Patres, adolescentes non contemnendæ spei. Eos, si infra annum aut circiter contubernio tuo uti liceret, putarem felicissimos. » (*J. Richardotus J. Lipsio*, Lovanium : Bruxellæ, 21 martii 1595, ap. Petr. Burmanni *Syllog. epist.*, t. I, ep. dcxc.)

de chef-président du conseil privé des Pays-Bas [1]. Les deux enfants partirent pour Louvain sous la conduite de Philippe Rubens, qui accepta d'être, dans la maison de Juste-Lipse, le surveillant de leurs études et le gouverneur de leur éducation. Quatre années se passèrent ainsi, durant lesquelles Juste-Lipse conçut une telle affection pour le sympathique et studieux Philippe Rubens, qu'il l'appelait son fils et songeait sérieusement à en faire le continuateur de sa doctrine [2]. De leur côté, les enfants grandirent et arrivèrent à l'âge où il était de bonne règle qu'ils voyageassent en Italie [3] : les circonstances favorisèrent singulièrement ce dessein.

Le président Richardot avait été, en 1598, le principal négociateur pour l'Espagne de ce traité de Vervins qui permit à Philippe II de constituer les provinces belges et la Franche-Comté en une souveraineté viagère pour sa fille Isabelle-Claire-Eugénie, mariée bientôt après avec l'archiduc Albert d'Autriche [4]. Les nouveaux souverains accordèrent la plus entière confiance au diplomate qui avait si habilement défendu les intérêts de leurs futurs États. Le fils aîné de Richardot se destinait à l'Église : les archiducs lui confièrent, en l'an 1600, le mandat de les représenter auprès du Saint-Siége; il n'avait alors que vingt-sept ans [5]. Les derniers nés du président furent donc assurés de trouver à Rome un protecteur et un guide. Deux des frères Rubens bénéficièrent également de cet avantage.

L'élève d'Otho Vænius, Pierre-Paul Rubens, s'était probablement rencontré avec le fastueux duc de Mantoue, lorsque ce prince vint, dans l'automne de 1599, assister aux entrées solennelles des archiducs dans plusieurs de leurs bonnes villes [6]. Alors

[1] *J. Lipsius J. Richardoto :* Lovanii, idib. octob. 1597, inter J. Lipsii *Opera,* t. II, pp. 439-440.

[2] *J. Lipsius Ascanio cardinali Columnæ,* Romam : Lovanii, kal. april. 1606, inter J. Lipsii *Opera,* t. II, pp. 247-248.

[3] Voir la consultation donnée à cet égard par Juste-Lipse au président Richardot : Lovanii, XIII kal. junii 1599, inter J. Lipsii *Opera,* t. II, pp. 450-451.

[4] Montpleinchant, *Histoire de l'archiduc Albert,* édit. Robaulx de Soumoy, pp. 184-187. — *Supplément des mémoires-journaux* de P. de l'Estoile, collect. Petitot, 1re série, t. XLVII, p. 227.

[5] H. Boguet, *In consuetudines comitatus Burgundiæ observationes :* epistola dedicatoria, 12 septembris 1603.

[6] Gilles de Faing, *Voyage de l'archiduc Albert :* dans la *Collection des voyages*

sans doute avait été conclu avec Vincent de Gonzague l'arrangement qui fit de Pierre-Paul Rubens, pendant près de huit années, l'un des fonctionnaires de la cour de Mantoue. Envoyé à Rome par son seigneur et maître, au mois d'août 1601 [1], il eut la joie d'y être rejoint par son frère Philippe, chargé de faire visiter l'Italie à Guillaume Richardot, le plus jeune des fils du président [2]. Pierre-Paul ne put manquer alors d'être introduit auprès du légat de ses souverains en cour de Rome, et il se trouva que ce personnage, fils aîné du président Richardot, avait charge de commander des peintures. En effet, l'archiduc Albert, ayant peut-être quelques remords d'avoir quitté la pourpre romaine pour épouser l'infante Isabelle, s'était mis en tête de faire décorer l'une des chapelles de la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem, dont il avait été le cardinal titulaire. Trois tableaux étaient nécessaires à cette décoration : l'abbé Richardot fut heureux d'en confier l'exécution au frère de son ami Philippe Rubens; il fournissait ainsi au futur chef de l'école d'Anvers l'occasion de débuter comme peintre d'histoire dans l'une des grandes églises de la capitale du monde chrétien. Avec le consentement de l'envoyé du duc de Mantoue en cour de Rome, Pierre-Paul Rubens produisit un premier tableau qui avait pour sujet sainte Hélène embrassant la croix miraculeusement retrouvée; deux autres peintures plus petites allaient être entreprises, quand Vincent de Gonzague insista pour le retour à Mantoue de celui qu'il avait le droit d'appeler « mon peintre ». Par une lettre en date du 26 janvier 1602, l'abbé Richardot supplia le duc de Mantoue d'accorder à Pierre-Paul un sursis qui lui permettrait d'accomplir entièrement la volonté de l'archiduc Albert. Cette prière fut exaucée, et l'aimable peintre, tout fier de son brillant début, rejoignit la cour de Mantoue dès la fin de l'hiver de l'année 1602 [3]. Son frère Philippe allait rester

des souverains des Pays-Bas, publ. par MM. Gachard et Piot, t. IV, pp. 521-523.

[1] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XX, 1866, pp. 414-415.

[2] Des nombreuses lettres écrites par Juste-Lipse durant ce voyage, tant à Guillaume Richardot qu'à Philippe Rubens, il résulte que leur départ eut lieu vers la mi-septembre de 1601; en se dirigeant sur Rome, ils firent des séjours dans les villes lettrées de Dôle, Milan, Padoue et Bologne. (J. Lipsii *Epistolæ : Operum* t. II.)

[3] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, article cité, pp. 416-418.

encore deux ans à Rome avec le jeune Richardot, occupé d'ailleurs sans cesse à accroître son bagage d'érudit, et se faisant chérir de tous ceux à qui les fréquentes lettres de Juste-Lipse le recommandaient dans les termes d'une paternelle affection. Leur retour s'effectua dans la compagnie de l'abbé Richardot, devenu évêque d'Arras et allant prendre possession du siége où son grand-oncle s'était assis jadis en succédant au cardinal de Granvelle [1].

III

Après les renseignements que nous venons de fournir sur les relations intimes de Philippe et de Pierre-Paul Rubens avec la famille du président Richardot, il paraîtrait naturel que la figure de cet homme d'État eût été reproduite par le pinceau du plus fécond des grands coloristes. Mais une objection de l'ordre chronologique semblerait pouvoir être opposée à cette présomption; Frédéric Villot l'a formulée en ces termes : « Richardot, dit-il, né en 1540, est représenté à l'âge de quarante-cinq à cinquante ans au plus. Pour que ce portrait eût été fait d'après nature, il aurait dû être exécuté en 1585 ou 1590. Or, si Van Dyck n'était pas né à cette époque, Rubens, né en 1577, n'avait que de huit à treize ans [2]. »

Le portrait, répondrons-nous, comprend deux personnes, le père et le fils incontestablement, tant les analogies de traits des deux figures sont frappantes. Que le peintre ait négligé quelques rides du visage et quelques reflets argentés de la chevelure d'un homme entre deux âges, les règles élémentaires du métier de portraitiste lui en faisaient une sorte d'obligation. Pour l'enfant, la sincérité même était requise : aussi cette image secondaire servirait-elle mieux que la principale à établir la date du portrait.

Selon toutes les vraisemblances possibles, cet enfant est le dernier né du président Richardot, ce jeune Guillaume, dont le

[1] Une lettre de Juste-Lipse, du 8 février 1604, dit qu'il attend la visite de Guillaume Richardot et de Philippe Rubens, revenus de Rome : ce jour-là même avait lieu l'entrée solennelle de l'évêque Jean Richardot dans la ville d'Arras. (J. Lipsii *epist.* XLVI, centur. IV; *Operum* t. II, p. 192; Gazet, *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas,* p. 153.)

[2] *Notice du Louvre,* déjà citée.

frère du peintre Rubens fut le précepteur chez Juste-Lipse, puis le mentor durant un voyage de plus de trois années en Italie. De cet enfant, Juste Lipse écrivait au président Richardot, le 15 octobre 1597 : « Guillaume grandit physiquement et moralement, il se fortifie et se développe [1]. » Au mois de septembre 1601, lors du départ de cet adolescent pour l'Italie avec Philippe Rubens, Juste-Lipse ne le munit pas d'un passe-port littéraire, comme il avait fait l'année précédente pour Antoine Richardot, son aîné [2] : alors Guillaume était encore en tutelle, ce qui porterait à croire qu'il n'avait guère que seize ou dix-sept ans lors de ce départ. En 1595, il aurait eu de dix à onze ans, et c'est bien l'âge que l'on donnerait à la figure d'enfant qui est sur le portrait.

Le président Richardot mourut à Arras le 3 septembre 1609, revenant de Paris où il avait éprouvé une insolation dans le jardin des Tuileries, en conversant tête nue avec le roi Henri IV [3]. Il était alors dans sa soixante-neuvième année : donc, en 1595, il avait cinquante-quatre ou cinquante-cinq ans. Si l'on suppose le portrait fait à cette date, le peintre aurait rajeuni son modèle de quatre à cinq ans, à moins que le président n'ait réellement paru de quatre à cinq ans moins vieux que son âge.

En 1595, Rubens avait entre dix-huit et dix-neuf ans : il étudiait la peinture depuis l'âge de treize ans, et son entrée récente dans l'atelier d'Otho Vænius avait été peut-être une conséquence de la liaison de ce peintre déjà célèbre avec Juste-Lipse [4], devenu l'un des protégés de Jean Richardot [5]. Entre le milieu de l'année 1600 et la fin de l'année 1608, Rubens fut absent de sa patrie. Quand il y revint précipitamment, sur la nouvelle que sa

[1] « Uterque, inquam, filius valet, et magis magisque in dies se mihi et aliis probat... Guilielmus plane etiam se erigit, corpore et animo fit valentior et alacrior. » (*J. Lipsius J. Richardoto;* Lovanii, idib. octob. 1597, inter Lipsii *Opera,* t. II, p. 440.)

[2] J. Lipsii *Opera,* t. II, p. 455-456.

[3] D. Berthod, *Mémoire sur Fr. Richardot, évêque d'Arras,* dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles,* t. IV, p. xiii.

[4] Sur les relations intimes de Vænius avec Juste-Lipse, voyez le *Sylloge epistolarum* de Pierre Burmann, t. I, *epist.* cxxiii, cxxvi; t. II, *epist.* dccxciii; les *Œuvres* de Juste-Lipse, t. II, p. 45 et 523; t. III, p. 273.

[5] P. Burmann, *Sylloge epistolarum,* t. I, *epist.* cccclxiv, dcxci; t. II, *epist.* dclxxxi.

mère était dangereusement malade [1], le président Richardot avait perdu dans les siéges et batailles son gendre et deux de ses fils destinés au mariage [2] : le plus jeune, celui que nous croyons reconnaître dans le tableau, renonçait à la vocation sacerdotale et se disposait à choisir une compagne [3]. A ce moment, le président Richardot avait l'allure d'un vieillard : c'était ainsi que le qualifiait Henri IV huit mois après le retour de Rubens à Anvers [4]. Si donc le portrait qui nous occupe procède de Pierre-Paul Rubens, sa confection est forcément antérieure au départ de cet artiste pour l'Italie, c'est-à-dire à l'année 1600. Il est même à présumer que cette peinture fut faite tandis que les deux plus jeunes enfants de Richardot étudiaient encore chez les Jésuites d'Anvers, c'est-à-dire avant l'automne de 1597. Leur père dut se trouver fréquemment avec eux à Anvers, car les affaires politiques l'appelaient bien souvent dans cette ville.

Au mois de novembre 1595, Jean Richardot avait vu mourir sa femme : cette perte lui imposait un surcroît de sollicitude envers le plus jeune de ses enfants, et il était homme à accepter pieusement ce devoir. Telle est la pensée qu'exprime le portrait : Richardot tient d'une main le livre religieux dans lequel il a puisé des motifs de consolation; son autre main repose sur l'enfant qui attend de lui la compensation des caresses maternelles. « La tête, dit le vicomte de Toulongeon, a le sentiment d'un homme ferme et réfléchi, d'un magistrat austère : de la droiture d'abord, puis de la bonté [5]. » L'idée de ce tableau semblerait correspondre au passage suivant d'une lettre de consolation qu'écrivait Juste-Lipse à Jean Richardot, le 20 novembre 1595 : « Vous avez perdu une excellente épouse, l'associée de votre vie intime, la mère de vos nombreux enfants..... Regardez cette florissante famille, à qui je souhaite longue prospérité : elle est issue du sein et du sang de la femme qui revit pour vous dans sa

[1] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* 1re période, t. XXIV, 1868, p. 479-495.

[2] J. Lipsii epist. lxvii, centur. v, Lovan., iv kal. septembr. 1605 : *Opera*, t. II, pp. 249-250. — Dunod, *Histoire du comté de Bourgogne*, t. III, p. 178.

[3] Dunod, *ibid.*

[4] *Recueil des lettres missives de Henri IV*, publ. par Berger de Xivrey, t. VII, p. 752.

[5] *Manuel du Muséum français*, liv. VI.

postérité. Considérez quelques-uns de ces visages : n'y retrouvez-vous pas les traits maternels? Il semblerait que votre douleur dût s'accroître de celle de ces enfants qui, privés de leur second appui, ne prononceront plus le doux nom de mère. Il en serait ainsi pour le vulgaire; mais il vous appartient de surmonter un tel sentiment : le souvenir de celle qui n'est plus, votre amour pour ceux qui survivent, tout vous en fait un devoir. Ces enfants ont les yeux sur vous, leur existence tient à la vôtre : si vous succombiez, votre deuil deviendrait leur ruine [1]. » Ces condoléances durent émouvoir le cœur sensible de Philippe Rubens, ce dévoué secrétaire de Jean Richardot, qui, dès 1595, pouvait voir dans le jeune Guillaume son futur disciple de prédilection.

Nous pensons avoir démontré que les possibilités chronologiques sont d'accord avec les présomptions fournies par l'histoire, pour que le portrait du président Richardot soit restitué à Rubens. Il nous reste à expliquer les prétendues invraisemblances de tonalité qui ont fait attribuer à Van Dyck une peinture exécutée, croyons-nous, environ quatre ans avant sa naissance.

IV

La plupart de ceux qui ont écrit sur Pierre-Paul Rubens veulent qu'il ait emprunté aux maîtres italiens tous les traits essentiels de sa physionomie d'artiste : de Giorgione dériverait la chaleur de ses carnations, de Titien l'opulence de ses draperies, de Jules Romain son goût pour le gigantesque, de Caravage la fougue de son dessin. Ce sont là de pures hypothèses : il est inadmissible, en effet, que les fortes leçons de ses maîtres anversois, Adam Van Noort et Otho Vænius, que son tempérament inné de coloriste,

[1] « Amisisti uxorem optimam, diu vitæ et tori consortem, tot liberorum parentem... Respice florentissimam familiam (et diu talis sit, precor) : quomodo non vivere eam putabis, e cujus sinu et sanguine tot vivunt? Propone tibi ora quorumdam : non dubito quin imago et vultus etiam maternus in iis spirent. At enim hoc ipsum dolorem auget, liberos videre altero fulcro orbos, et quibus suavissimum illud nomen jam periit *matris*. Apud vulgum ita sit : te vero excitet et amor in mortuam, caritas in vivos jubeat, animum attollere ad eos attollendos. Te intuentur, a te pendent : nec luctui solum iis luctus tuus est, sed cladi, si jaces. » (*J. Lipsius J. Richardoto*, Lovanii, XII kal. decemb. 1595 : inter J. Lipsii *Opera*, t. II, pp. 430-431.)

n'aient été que pour peu de chose dans la formation de son talent. Mais quelle était sa manière de peindre quand il quitta Anvers pour gagner l'Italie? Voilà ce qu'un ouvrage fait avant ce départ pourrait seul révéler. Or, on ne cite rien de Rubens qui soit antérieur aux trois tableaux de la basilique romaine de Sainte-Croix, travail que l'artiste exécutait à Rome même, en 1601 et 1602.

Un éminent critique d'art, M. Paul Mantz, soulevait récemment cette question : « Existe-t-il une ou plusieurs œuvres des premiers temps de Rubens? »

« Sur cette grave question des commencements, se répondait-il à lui-même, je ne trouve que des affirmations sans preuves ou des conjectures. Puisque Rubens est admis en 1598 dans la corporation de saint Luc, c'est qu'il a montré aux membres de la gilde une peinture de sa main, et, comme il n'a jamais été paresseux, ce n'est pas seulement un tableau, mais plusieurs qu'il dut faire au matin de sa vie. Et voyez, je vous prie, combien notre érudition à tous contient d'impardonnables ignorances! Voilà deux siècles et demi que l'on écrit sur Rubens les plus beaux livres du monde, et personne ne peut dire ce que valait l'artiste quand il sortit de l'atelier d'Otho Vænius, personne n'est assez convaincu pour essayer de caractériser avec précision sa première manière [1]. »

Au contraire, dirai-je à mon tour, rien n'a été mieux caractérisé que cette première manière, puisque le portrait de Jean Richardot, qui, selon moi, en découle, est aujourd'hui considéré comme un Van Dyck. Rubens avait retenu sans doute les principes du savant enseignement d'Otho Vænius : en les transmettant à son disciple, il éduqua celui-ci dans le sens de sa première manière, et Van Dyck, moins imaginatif que son maître [2], demeura fidèle à la doctrine qui avait été la base de son éducation d'artiste.

« Au temps de sa première jeunesse, écrit encore M. Paul Mantz, Rubens a dû, comme Rembrandt et comme tant d'autres, faire le portrait de ses proches [3]. » Pas un de ces portraits du

[1] *Rubens*, 2e article : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, 1881, p. 312.

[2] « Il lui manque le génie créateur, la richesse d'invention, le sens dramatique, enfin ce qui constitue une originalité puissante. » J. Guiffrey, *Ant. Van Dyck*, p. 229.

[3] *Rubens*, 2e article, p. 313.

printemps de l'artiste n'a été jusqu'ici retrouvé. Cela tient probablement à ce qu'on les aura pris pour des Van Dyck, et il y a lieu de les croire aujourd'hui logés à la même enseigne que leur congénère le portrait du président Richardot.

Ce tableau, d'une tonalité relativement sage, répond à l'idée que l'on pourrait se faire, par intuition, de la première manière du grand coloriste. Et comme les documents historiques témoignent que cet artiste avait pu, qu'il avait même dû peindre, antérieurement à son voyage d'Italie, les images réunies du bienfaiteur et du disciple de son frère, trois ordres de probabilités concordent pour que le portrait du président Richardot soit un Rubens de la première manière.

Le Musée national du Louvre posséderait donc, dans cette œuvre d'art, non-seulement un morceau de toute rareté, mais un document précieux pour déterminer par voie de comparaison la part respective des influences qu'exercèrent les Flandres et l'Italie sur le développement des facultés artistiques de Pierre-Paul Rubens.

Auguste CASTAN,

Secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements, correspondant de l'Institut de France, associé de l'Académie royale de Belgique.

NOTE ADDITIONNELLE

En recherchant dans la *Correspondance* de Juste-Lipse les témoignages de la liaison intime du frère de Rubens, de celui qui fut son second père, avec la famille du président Richardot, j'étais arrivé à la conviction que le portrait de cet homme d'État, attribué tantôt à Van Dyck et tantôt à Rubens, ne pouvait avoir été peint que par ce dernier artiste.

D'autres motifs, tirés de l'examen de l'œuvre elle-même, avaient, paraît-il, déterminé cette même conviction chez M. Paul Mantz, l'auteur de la belle étude sur Rubens que publie la *Gazette des Beaux-Arts*. Mon travail, renvoyé à l'examen de ce savant critique, provoqua de sa part une adhésion qui m'est pré-

cieuse et dont je reproduis les termes trop modestes : « Nous avons toujours regardé ce portrait comme une œuvre authentique de Rubens, et si notre opinion personnelle avait la moindre valeur en pareille matière, nous autoriserions volontiers M. Castan à ajouter à son propre sentiment le médiocre appoint de notre témoignage personnel [1]. »

Un peintre érudit, M. Georges Devy, était allé, à la suite de ma lecture, revoir attentivement le portrait, et il en avait rapporté également la conviction que Rubens seul pouvait avoir produit cet ouvrage : les habitudes du pinceau de ce grand artiste se trahissent, remarquait-il, dans la façon caractéristique dont sont rendues les chevelures des deux personnages, ainsi que la barbe du président et la fourrure qui double son manteau; elles s'accusent aussi dans certaines touches de carnation plus sommaires que ne les aurait données Van Dyck.

La restitution à Rubens de l'image du président Richardot aura donc lieu sans difficulté; mais ce résultat ne répondrait qu'en partie aux exigences de la thèse que je persiste à soutenir. Il ne me suffit pas que le Richardot du Louvre soit reconnu pour un Rubens; il m'importe surtout de le faire admettre comme un ouvrage de la jeunesse du grand peintre d'Anvers, car alors j'aurais fourni le moyen de connaître ce que valait cet artiste avant son passage en Italie. Si j'ai pu, au moyen d'inductions tirées des textes, éclaircir la première de ces questions qui semblait appartenir exclusivement au domaine de la critique d'art, à plus forte raison dois-je avoir confiance dans le même procédé pour résoudre la seconde question, car celle-ci pivote essentiellement sur des données chronologiques.

En effet, toutes les considérations de l'ordre technique ne feront pas que l'on échappe à la tyrannie de ce dilemme : ou le portrait de Richardot a été peint d'après nature, et alors il est certainement antérieur au départ de Rubens pour l'Italie; ou bien ce portrait est une image reconstituée par l'artiste, d'après des documents et des souvenirs, postérieurement à son retour dans les Flandres, et alors on ne comprend plus la présence dans cette

[1] *Rapport* de M. Henry Jouin, *sur les travaux du congrès des délégués des Sociétés des Beaux-Arts*, dans le *Journal officiel du* 30 avril.

peinture d'un enfant qui était arrivé à l'âge d'homme lors du rapatriement de l'auteur du tableau. Historiquement, la question me semble tranchée; au point de vue de la critique d'art, elle me paraîtrait pouvoir se résumer dans les termes suivants : le portrait du président Richardot a-t-il été peint d'après nature, ou bien doit-on le regarder comme une effigie reconstituée au moyen de documents et de souvenirs?

Dans le cas de cette dernière hypothèse, le portrait de Richardot offrirait un mélange de raffinement dans le dessin et d'indécision dans la touche. Or, bien au contraire, il n'existe pas une peinture plus vivement enlevée que celle qui nous occupe; loin d'accuser le tâtonnement, elle indique la précipitation, et l'on y sent l'artiste aux prises avec la nécessité de traduire prestement deux modèles dont l'un devait manquer de temps et l'autre de patience.

Que le portrait de Richardot soit d'une coloration vigoureuse, comme l'a fait judicieusement remarquer M. Henry Jouin, je me garderai bien d'y contredire, car j'estime qu'un peintre aussi puissamment doué que l'était Rubens a dû manifester spontanément les qualités maîtresses de son tempérament d'artiste. Ce que je conteste, c'est que la coloration du portrait de Richardot soit celle dont l'artiste alla puiser les éléments en Italie. Et la preuve qu'il existe à cet égard une différence, c'est l'attribution faite à Van Dyck, durant deux longues périodes, du portrait que nous restituons à Rubens.

En somme, dès que l'on nous concède que le portrait du président Richardot est sorti du pinceau de Rubens, les exigences de la chronologie nous donnent le droit de considérer cet ouvrage comme antérieur au départ pour l'Italie du futur chef de l'école d'Anvers.

A. C.

XII

NOTE SUR

LES ANCIENNES ÉGLISES DU DIOCÈSE D'EMBRUN

(Hautes-Alpes).

Les documents historiques pouvant servir à déterminer l'état précis de l'architecture religieuse dans le département des Hautes-Alpes, avant l'époque de la Réforme protestante, sont extrêmement rares.

Jusqu'ici l'on n'a rencontré, dans les archives de ce département, que deux documents de ce genre : le premier, de l'an 1469, est relatif à la restauration et à l'agrandissement de l'église paroissiale de Saint-Marcellin de *La Salle-les-Alpes* [1]; le second, de 1507, se rapporte à la reconstruction de l'intéressante église de *Guillestre* [2]. Ces documents jettent un jour tout nouveau sur la manière dont les églises de l'ancien diocèse d'Embrun ont été élevées; ils peuvent ainsi servir beaucoup à écrire l'histoire de l'architecture religieuse de cette partie des Alpes françaises au quinzième et au seizième siècle, si du moins on songe jamais à la faire.

*
* *

L'ancien diocèse d'Embrun, on le sait, était situé dans la partie supérieure du bassin de la Durance. Il s'étendait à la fois dans les deux départements des Hautes-Alpes et des Basses-Alpes. Dans les Hautes-Alpes, il comprenait la majeure partie des arrondissements d'Embrun et de Briançon, soit les cantons d'Embrun, de Savines, de Chorges, une portion de la Bâtie-Neuve, ceux de Guillestre, d'Aiguilles, de l'Argentière, de Briançon et du Monêtier-de-Briançon [3]. Dans les Basses-Alpes, il embrassait tout l'arrondissement de

[1] *La Salle-les-Alpes*, canton du Monêtier-de-Briançon, arrondissement de Briançon.

[2] *Guillestre*, chef-lieu de canton de l'arrondissement d'Embrun.

[3] Le canton de *La Grave*, arrondissement de Briançon, dépendait du diocèse

Barcelonnette, moins le canton d'Allos, c'est-à-dire les cantons de Barcelonnette, de Saint-Paul-sur-Ubaye et du Lauzet, ainsi que le canton de Seyne, qui appartient à l'arrondissement de Digne.

L'architecture de la plupart des églises de l'ancien diocèse d'Embrun se distingue essentiellement de celle des diocèses circonvoisins, et en particulier de celle du diocèse de Gap. Les églises du diocèse d'Embrun, situées dans les régions historiques de l'Embrunais, du Briançonnais, du Queyras, de la vallée de Barcelonnette, de la vallée de Seyne et du pays de Chorges, si elles remontent au quinzième et au seizième siècle, sont d'un style gothique, simple, mais plein de grâce, et tel qu'il sied à des monuments religieux d'un pays de montagnes. Volontiers j'appellerais ce gothique : *Gothique embrunais,* du nom du diocèse où il fut surtout en honneur.

Les églises embrunaises du quinzième et du seizième siècle n'ont généralement qu'une seule nef [1], de deux [2], trois [3] et rarement quatre travées [4]; les voûtes sont sur croix d'ogive [5] et rarement en berceau [6]; le chœur quelquefois en cul-de-four [7], est le plus souvent quadrangulaire [8]; les fenêtres sont presque toujours à plein cintre [9] et les baies géminées, fort rares [10], ainsi que les roues ou rosaces [11]. La porte principale ou portail est à plein cintre aussi, et ornée de colonnettes en retraite d'un très-bel effet [12]. Ce portail est souvent à l'entrée de la nef, mais très-fréquemment aussi sur une des murailles latérales [13]. Il est ordinaire-

de Grenoble, et celui d'*Orcières,* arrondissement d'Embrun, faisait partie de l'ancien diocèse de Gap.

[1] L'église de Vallouise a trois nefs; celle de Guillestre en a deux, dont une de 1507 environ et l'autre de 1554.

[2] Saint-Crépin, le Villard-Saint-Pancrace.

[3] Vallouise, Guillestre.

[4] Les Vigneaux.

[5] Névache, Cervières, Saint-Martin-de-Queyrières, les Vigneaux, Saint-Crépin, Guillestre, etc.

[6] Vars (Sainte-Marie).

[7] Le Monêtier, Vars (Saint-Marcellin).

[8] Guillestre, l'Argentière, Saint-Martin-de-Queyrières, La Salle.

[9] Quelques exceptions au Monêtier-de-Briançon.

[10] Guillestre en a une, ainsi que Chorges.

[11] Guillestre, le Monêtier.

[12] Névache, Saint-Martin-de-Queyrières, l'Argentière, les Vigneaux, Guillestre, Vars, Risoul, Saint-Sauveur, les Orres, etc.

[13] Par exemple à La Salle, à Saint-Martin-de-Queyrières, aux Vigneaux, à Val-

ment précédé d'un porche ou *narthex*, dont les voûtes, supportées par des colonnes, reposent sur des lions ou mieux *léopards* accroupis [1]. Les contre-fôrts sont peu saillants, mais gracieux; le haut des murailles est fréquemment terminé par une série d'élégantes arcatures [2]; enfin les angles, les contre-forts, les nervures et toutes les ouvertures sont en beau marbre rouge des Alpes; le ciel des voûtes est en tuf [3].

Presque toujours ces églises sont flanquées de hauts clochers, visibles de loin et d'un effet remarquable. Ces clochers sont formés d'une tour carrée à trois ou quatre étages, dont les plus élevés sont percés de plusieurs baies superposées [4]. Ils sont couronnés par une flèche pyramidale, ordinairement octogone, à la cime de laquelle, sur une boule dorée, se dresse une croix de fer. Quatre « fillettes » ou clochetons sont placés à la base de la pyramide, sur chacun des angles de la tour.

Je ne crois pas m'éloigner beaucoup de la vérité en disant que la première pensée qui a inspiré toutes ces églises, d'un caractère si uniforme dans leur variété même, a pris naissance à la vue de la célèbre cathédrale de Notre-Dame d'Embrun. Le plan de ce monument simplifié, réduit et approprié aux divers besoins de chaque localité, a servi de prototype.

La cathédrale d'Embrun se compose surtout d'une nef centrale de quatre travées, voûtées en croisée d'ogives, et de deux nefs latérales voûtées en berceau; elle est éclairée par des fenêtres à lancette et par une grande rosace de douze lobes, située à l'extrémité de la nef centrale, au-dessus de la porte principale. Sur le côté gauche de l'édifice se trouve un porche très-élégant, supporté par

ouise, à Cervières, à l'Argentière, à Risoul, etc. — A Névache, au Monêtier-de-Briançon et en quelques autres endroits, il existe à la fois plusieurs portes, une au bas de la nef et une sur les côtés; quelquefois il y a même deux portes sur un des côtés, par exemple au Villard-Saint-Pancrace et au Monêtier-de-Briançon.

[1] La Salle, les Vigneaux, Vallouise, Guillestre, Risoul, Vars, etc.

[2] Saint-Martin de Queyrières, l'Argentière, Guillestre, Risoul.

[3] Plusieurs de ces églises sont ornées, à l'extérieur, de peintures extrêmement intéressantes; telles sont les églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière (1516), des Orres, etc. (Voy. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1882, nos IV et XVIII, p. 80 et 251.)

[4] Ces baies sont ordinairement au nombre de six et posées, en allant du haut en bas, 3, 2 et 1; ce qui donne au clocher une allure très-dégagée.

des lions accroupis, sous lequel était placée une *fresque* célèbre : la *Vierge du Réal* ou de *Notre-Dame d'Embrun* [1]. Cette *fresque* représentait les rois mages en adoration devant l'enfant Jésus. C'est de cette circonstance que le porche de la cathédrale d'Embrun a pris le nom de *Réal* (*Regale*), nom donné généralement aux autres porches de l'Embrunais [2].

La date précise de la construction de la cathédrale d'Embrun n'est pas connue; mais, eu égard aux principaux caractères de son architecture, on peut et l'on doit la faire remonter au commencement du treizième siècle, sinon au douzième siècle, et même pour quelques parties au onzième [3].

Or, les églises qui existent aujourd'hui dans l'ancien diocèse d'Embrun sont toutes postérieures au douzième siècle. Une des plus élégantes, l'église des Crottes, est de la fin du treizième siècle ou même du commencement du quatorzième [4]. La gracieuse chapelle de Saint-Jean, à l'Argentière, à mon sens, est du treizième siècle [5]. L'ancienne église de Champcela, ou mieux Chancella, n'est pas antérieure au quatorzième siècle.

Parmi les églises dont la date est certaine, ou peut être considérée comme à peu près certaine, je citerai ici les églises suivantes :

des Cordeliers d'Embrun,	1447 [6];
de Saint-Crépin,	1452 [7];
du Puy-Saint-André,	1456 [8];

[1] Cf. Gailland, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun, ou la Vierge du Réal*, 1862, p. 39-40.

[2] Guillestre, La Salle, Vallouise, les Vigneaux, Vars, etc.

[3] C'était l'opinion de M. Quicherat, et c'est celle du savant abbé Pougnet, de Marseille.

[4] Cfr. Albert, *Histoire du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], in-8°, t. Ier, p. 125.

[5] Cette charmante chapelle, dont la voûte menace ruine, n'est pas, comme on le croit généralement, une ancienne dépendance des Templiers, ni des Chevaliers de Malte; elle appartenait aux religieux de l'abbaye de Boscodon. (*Archives départementales des Hautes-Alpes*. Série E, comᵉ de Vallouise. *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, 1883, n° VII, p. 290.)

[6] Fournier, *Hist. des Alpes-Maritimes*. Mss. de Lyon, *ann. cit.* Albert, *Op. cit.*, t. II, p. 389. Cfr. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1882, p. 87.

[7] Inscription de la porte principale.

[8] *Arch. dép. des Hautes-Alpes*. Série E, com. du Puy-Saint-André.

de Saint-Martin-de-Queyrières, avant 1469 [1];
de La Salle-les-Alpes, 1469 [2];
de Saint-Michel de Cervières, 1471 [3];
de Névache, 1490 ou 1493 [4];
de Ceillac, 1501 [5];
des Orres, 1501 [6];
de Guillestre, 1507 [7];
de Saint-Sauveur, avant 1511 [8];
de Réallon, » 1512 [9];
de l'Argentière, » 1516 [10];
de Vallouise, » 1517 [11];
de Chantemerle, » 1517 [12];
de Val-des-Prés, » 1526 [13];
de Saint-Chaffrey, 1536 [14];
de Sainte-Marie-de-Vars, 1539 [15];
des Vigneaux, 1548 [16];
du Villard-Saint-Pancrace, 1542 [17];
du Puy-Sanières, 1553 [18];
d'Avançon, 1557 [19].

Bon nombre d'autres églises embrunaises doivent être égale-

[1] *Arch. dép. des Hautes-Alpes.* Série E, com. de La Salle. (V. le texte ci-après.)
[2] *Ibid.* — —
[3] Inscription de l'Église.
[4] Inscription d'une porte latérale, dont toutefois le dernier chiffre est douteux.
[5] Albert, *Hist. du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], 1783, in-8°, t. Ier, p. 152.
[6] Inscription de l'église.
[7] *Arch. comm. de Guillestre.* (Voir le texte ci-après.)
[8] Inscription du clocher. Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 132.
[9] Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 189 et 133.
[10] Date des peintures de cette église.
[11] Date des fonts baptismaux de cette église, qui peut remonter au milieu du quinzième siècle.
[12] Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 259.
[13] Date du clocher.
[14] Inscription du clocher. Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 255.
[15] Inscription de l'église : porte latérale.
[16] Inscription d'une porte latérale.
[17] Inscription de l'église.
[18] Arch. comm.
[19] Registre de paroisse, mss.

ment considérées comme de cette même époque; telles sont les églises du Puy-Saint-Pierre (en partie), de Risoul, de Saint-Marcellin de Vars (en partie), de Châteauroux-Saint-Marcellin, de Saint-André-lez-Embrun, de Prunières et autres [1].

La plupart des clochers qui ornent ces églises sont aussi du quinzième ou du seizième siècle. Comme exemples, je citerai les clochers de Névache (avant 1490) [2], de Saint-Sauveur (1511) [3], de Réallon (vers 1512) [4], des Vigneaux (1530) [5], de Guillestre (avant 1535) [6], de Saint-Chaffrey (1535) [7], de Cervières (1535) [8], de Saint-André (1544) [9], de Val-des-Prés (1557) [10], auxquels on peut ajouter les clochers de Saint-Crépin, de Vallouise, de Prunières, de Risoul, etc. [11].

Comme datant de cette époque, on pourrait citer encore diverses églises et plusieurs clochers, soit de la vallée de Barcelonnette (par exemple, Saint-Paul-sur-Ubaye), soit des anciennes vallées briançonnaises, cédées au roi de Sardaigne par le traité d'Utrecht en 1713 (par exemple, l'église de Césane, 1518). Mais mes observations se rapportent surtout au département actuel des Hautes-Alpes.

Ainsi, il est certain que la plupart des églises de l'ancien diocèse d'Embrun ont été construites, ou, pour parler plus exactement, *reconstruites*, — comme les documents le démontrent, — durant une période de cent ans environ, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du quinzième siècle et la première moitié du seizième siècle. Elles sont contemporaines de Louis XI, de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier et de Henri II, princes qui, tous, se sont fait particulièrement remarquer par leur dévotion envers Notre-Dame d'Embrun.

[1] Cfr. Albert, *Hist. du diocèse d'Embrun*, t. Ier, p. 132, 189, etc.
[2] Le clocher est plus ancien que l'église.
[3] Inscription du clocher.
[4] Voy. Albert, *Op. cit.*, p. 189 et 133.
[5] Inscription du clocher.
[6] Cfr. Albert, *Op. cit.*, p. 255.
[7] *Idem, ibid.*
[8] Inscription du clocher.
[9] Inscription du clocher.
[10] Inscription du clocher.
[11] Cfr. Albert, *Op. cit.*, p. 189 et 133.

Ce dernier fait n'a pas besoin d'être démontré : il est assez connu ; d'ailleurs, il a été naguère mis en pleine lumière par plusieurs écrivains [1].

On conçoit, dès lors, que les populations des Alpes embrunaises, qui furent les témoins des pèlerinages de Louis XI, de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier et de Henri II à Notre-Dame d'Embrun, se soient éprises d'un religieux enthousiasme pour élever dans chaque vallée, et malgré la pauvreté de leurs ressources, — alors comme aujourd'hui trop réelle et très-connue, — toutes ces églises qui font encore notre admiration.

En voyant les embellissements qui se faisaient alors à Notre-Dame d'Embrun [2], ils ne reculèrent devant aucun sacrifice pour embellir aussi, dans leur modeste sphère, leurs églises paroissiales. Pour faire comprendre, au besoin, cette ardeur de restaurer et de construire de belles églises, il suffit de rappeler ce qui s'est passé, durant ces quarante-cinq dernières années, dans l'archidiocèse de Bordeaux. Grâce à l'impulsion que l'éminent cardinal Donnet avait su imprimer dans tout le département de la Gironde, plus de 360 églises et un nombre de clochers plus considérable encore se sont élevés comme par enchantement, sous son épiscopat, sur tous les points de ce beau département [3].

Malheureusement, les anciennes églises élevées aux quinzième et seizième siècles dans le diocèse d'Embrun n'existent plus toutes aujourd'hui. Les guerres fratricides, dites de religion, en ont renversé un certain nombre. On sait que dans le diocèse de Gap la plupart des églises furent détruites [4]. S'il n'en fut pas tout à fait de même dans le diocèse d'Embrun, du moins plusieurs églises furent ruinées. Le Puy-Saint-Pierre, Ville-Vieille, les Orres et d'autres pourraient, au besoin, servir d'exemple [5]. Une lettre de l'arche-

[1] Fabre, *Recherches historiques sur le pèlerinage des rois de France à Notre-Dame d'Embrun*, 2e éd., 1860, in-8° de 307 p. ; Gaillaud, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun, ou la Vierge du Réal*, 1862, in-12 de 192 pages.

[2] Voir les auteurs cités ci-dessus, *passim*.

[3] Extrait d'une lettre que S. Em. le cardinal Donnet voulut bien m'adresser, en 1872. (Cfr. *Œuvres du cardinal Donnet*.)

[4] *Archives dép. des Hautes-Alpes*, G. 196 ; Cfr. Charronnet, *les Guerres de religion...* 1861, in-8°, p. 247, etc.

[5] Voici une inscription qui se lit à droite de la porte principale de l'église de Puy-Saint-Pierre : En l'an 1581 / et le 21e jour / de febvriez a esté bruleo / la

vêque d'Embrun, Guillaume de Saint-Marcel, citée par M. Charronnet[1], nous apprend « *qu'avant* 1595, *quatre-vingts églises avaient été réédifiées dans son diocèse* ».

En 1692, lors de l'invasion du duc de Savoie en Dauphiné, quelques églises furent encore détruites, par exemple, Saint-Marcellin de Vars[2] et Saint-Apollinaire[3].

Au nombre des églises édifiées au quinzième et au seizième siècle, on admire surtout maintenant les églises de La Salle (1469) et de Guillestre (1507). Cette dernière est une des plus belles et des plus remarquables de tout l'ancien diocèse d'Embrun. Le plan ci-joint pourra aider à s'en faire une idée[4].

Les documents que j'ai signalés en commençant sont deux prix faits relatifs à la construction de ces églises. Ils nous font bien comprendre de quelle manière les populations alpines s'y prenaient généralement pour élever leurs églises, et quels moyens elles employaient pour parvenir à faire exécuter les travaux. Ces documents nous font connaître encore les obligations diverses imposées aux entrepreneurs, la durée des travaux, le prix de la main-d'œuvre, les noms des maîtres maçons et des architectes, qui tantôt sont des Italiens et tantôt des Français, etc. L'entrepreneur de l'église de La Salle fut maître Mathieu *de Guras,* du diocèse de Coni (Piémont), et les entrepreneurs de l'église de Guillestre, deux habitants d'Embrun, maître Jean *Gerbon* et maître Pierre *Brun.*

L'importance de nos deux documents n'avait point échappé jusqu'ici à l'attention publique. Dès 1857, un évêque de Gap, Mgr Depéry, de savante mémoire, fit transcrire la charte relative à l'église de Guillestre; en 1866, M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes, en fit une copie nouvelle. De son côté, M. Robert Long,

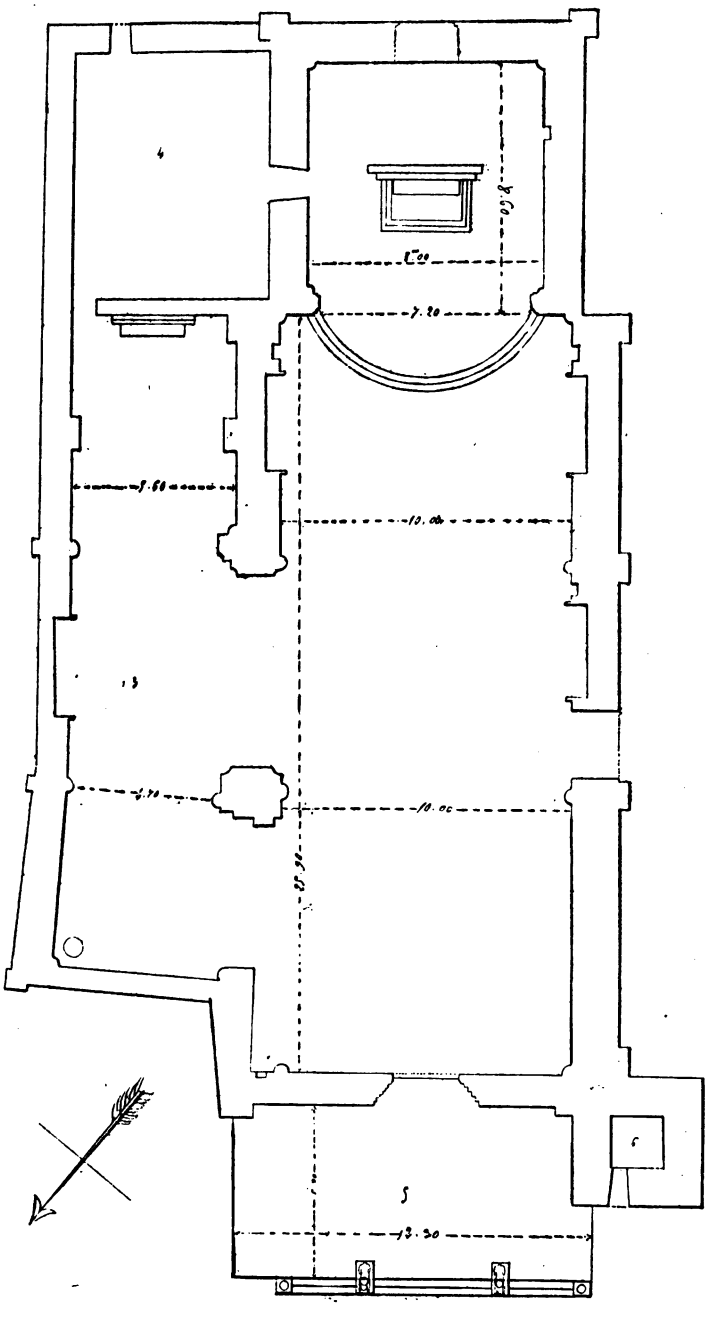
PREZANTO / ESCLIZO ET EN / L'AN 1584 / A ESTE REPAREO ./LOVONS DIEU. — On peut voir dans Albert (*Hist. du dioc. d'Embrun*, 1783, t. Ier, p. 333) une autre inscription, non moins explicite, relative à l'église de Ville-Vieille.

[1] CHARRONNET, *loc. cit.*

[2] Le chœur et le portail de cette église demeurèrent seuls debout. (Cadastre de 1701, introd.) Il reste aussi une partie du porche ou *réal,* lequel pourrait facilement être restauré.

[3] *Archives communales,* mémoire du temps.

[4] Voir ce plan ci-contre. L'architecte de l'église de Guillestre s'appelait *Galéas* (*Gallee* et *Gale*), architecte que je ne connais pas autrement.


7.20
10.00
10.00
13.30

mon regretté prédécesseur, vers 1878, fit une transcription très-soignée de la charte qui concerne l'église de La Salle. Il se proposait de publier ces deux précieux documents, quand une mort prématurée l'empêcha de le faire. Ce qu'il n'a pas eu le temps d'exécuter, je vais l'essayer.

Voici d'abord, en peu de mots, un résumé de nos deux documents :

PREMIER DOCUMENT.

Prix fait relatif à l'église de La Salle.

1469.

Ce prix fait fut arrêté le 25 octobre 1469, à La Salle, devant la maison des héritiers de Jean Brunicard, en présence des témoins Jean Reboul, curé de la paroisse; de Jacques Sale, chapelain de La Salle; de Jacques Humbert, de La Grave (*de Arenis Bassis*); d'Honoré Chancel, chanoine de la prévôté d'Oulx en Piémont, et de Gervais Chancel, son frère, du Villard Saint-Pancrace.

A la requête des habitants de La Salle, Raymond Jourdan, dit Puy, curé de Saint-Martin de Queyrières [1], en qualité de recteur de la chapelle fondée par Gonnet Queyras (*Cayracii*), du Bez, hameau de La Salle, et maître Jacques Fabre, notaire des Panenches, autre hameau de La Salle, comme syndic de cette communauté, firent alors avec maître Mathieu *de Guras*, diocèse de Coni, duché de Milan, les conventions suivantes :

Maître Mathieu *de Guras* s'engage à reconstruire le chœur de l'église de Saint-Martin de La Salle sur le modèle du chœur récemment édifié de l'église paroissiale de Saint-Martin de Queyrières, et cela en bonnes et belles pierres de taille, appareillées à franche coupure (*aptatis ad franchiam cizuram*); les angles extérieurs (*cantoni exteriores*), les corniches (*conices*), les arcatures (*archeti*), les croisées d'ogive (*cruceria*), seront en marbre rouge, comme au chœur de ladite église de Saint-Martin de Queyrières [voy. Pièces justificatives, I]; — les pilastres et les membres de la croisée auront leurs fondations dans le sol (*piloni, crucia... capiantur in terra*

[1] Canton de l'Argentière, arrondissement de Briançon. — Cette intéressante église existe encore.

cujuslibet pilonorum [2]) ; — entre le chœur et la chapelle actuelle de Saint-Jacques, maître Mathieu construira la chapelle fondée par Gonnet; chaque croisée de cette chapelle, ainsi que la porte de la sacristie, les deux fenêtres du chœur et la fenêtre de la chapelle, seront en belles pierres de taille [3] ; — maître Mathieu exécutera tous les travaux dans l'espace de quatre ans, à dater de ce jour; il sera tenu de choisir les matériaux, de dégrossir les pierres dans les lieux où il les trouvera, et à ses frais, en se munissant des pics et marteaux nécessaires [5].

Par contre, ledit Raymond Jourdan du Puy, du consentement de Mgr Jean Bayle, archevêque d'Embrun (1457-94), promet de payer à maître Mathieu *de Guras* « onze vingt florins » (c'est-à-dire 220 florins), outre 20 florins qu'il donnera à la communauté de La Salle [1]. De son côté, Jacques Fabre, au nom de cette communauté, s'engage à livrer audit maître Mathieu, en sus du prix fixé ci-dessus, 30 setiers de seigle, 2 setiers de fèves, 4 quintaux de fromage et autant de viande [9] ; de fournir la chaux, le sable, les pierres, les poutres, les cordes, une massue et des coins de fer pour fendre les pierres; de transporter les matériaux sur le chantier, de donner des manœuvres pour servir les maçons, enfin, de procurer à maître Mathieu une maison d'habitation, avec un lit, des draps convenables, ainsi qu'un mobilier et des ustensiles de ménage [10-11].

DEUXIÈME DOCUMENT.

Prix fait concernant l'église de Guillestre.

1507.

Ce contrat fut conclu dans les circonstances suivantes. Lors de sa dernière visite pastorale à Guillestre (visite dont la date n'est pas connue), Mgr Rostan d'Ancezune, archevêque et prince d'Embrun (1494-1510), ayant remarqué que l'église paroissiale était trop exiguë, eu égard à la population nombreuse de Guillestre, avait ordonné aux paroissiens de l'agrandir. Mais ceux-ci, « attendu « leur pauvreté, la stérilité de la terre et le passage des troupes

[1] Le florin, en 1469, valait environ 12 francs de la monnaie actuelle.

« qui depuis longtemps traversaient Guillestre pour se rendre en « Italie ou en revenir » (ce qui les obligeait à de nombreux sacrifices), n'avaient pas pu entreprendre les travaux. Enfin, le dimanche 20 juin 1507, les consuls de Guillestre, Marc Michel et Jean Vasserot, du consentement de neuf conseillers et d'un très-grand nombre d'habitants réunis, à l'issue des vêpres, sur la place publique, devant l'église, firent avec maître Jean Gerbon et maître Pierre Brun, habitants d'Embrun (*habitatoribus civitatis Ebreduni*), le compromis suivant :

Maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun s'obligèrent : à faire un chœur ou presbytère en dehors des remparts de Guillestre (*extra barrium hujus ville*), en style gothique, avec croisées d'ogive, tiercerons et moulures convenables (*ad modum terceroni, cum croseriis et molaturis decentibus*), conformément au plan dressé par maître Galléas (*manu cujusdam magistri appelati Gallee*), que les consuls leur montrèrent [1] ; — à élever dans le chœur un autel convenable, à faire, au-dessus de l'autel, une fenêtre à baies géminées (*de duplici forma*), et à ouvrir une autre fenêtre à une seule baie (*de simplici forma*) du côté du couchant [2-3] ; — à faire une armoire ou custode décente sur le côté du chœur ou de l'autel pour y enfermer les hosties consacrées, ainsi qu'une niche (*parvam fenestram*) pour le *lavabo* [4] ; — à faire le pavement du chœur avec un degré à l'entrée, en marbre rouge [1] régulièrement taillé [5] ; — ce chœur aura en long et en large, entre les parois, 4 cannes (8 mètres environ), et en hauteur 6 cannes 1/2 ou 7 cannes, au choix des paroissiens ; les murailles ou parois auront 7 palmes d'épaisseur sous terre et 6 palmes au-dessus du sol [6]. Ces parois seront surmontées de créneaux (*merletos seu creneous*) ; les contre-forts (*ancoras*) auront trois pieds de large et un pied et demi de saillie [7] ; — la croisée d'ogive, les membres de cette croisée et l'arc d'entrée du chœur seront en marbre rouge appareillé, et le ciel de la voûte en tuf [8].

[1] Ce marbre est constamment désigné, dans l'acte de 1507, par le mot *Cormiolum*, lequel traduit le patois *Cormiol* ou mieux *Corniol*, encore usité aujourd'hui. Ce nom dérive peut-être des ammonites fossiles, en forme de *corne de mouton*, qui existent dans le marbre rouge. — La carrière de marbre rouge de Guillestre ou de *Combe-Chauve* est très-connue et loin d'être épuisée. L'exploitation en sera peut-être reprise, maintenant que le chemin de fer des Alpes arrive à la station de Mont-Dauphin-Guillestre.

Lesdits maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun promettent encore de faire une nef qui, partant du chœur susdit, ira joindre le portail de l'église actuelle; cette nef aura 12 cannes de long et 8 cannes de haut, en trois travées (*croserias*); les marbres des croisées, les contre-forts, les nervures seront en marbre rouge, le ciel de la voûte sera en tuf [9]. Il y aura dans cette nef quatre chapelles, deux au levant et deux au couchant, qui s'ouvriront sous un arc de pierres de taille, ornées de moulures et avec revêtement [10]; chaque chapelle aura son armoire pour y déposer les ornements, et une niche pour recevoir les burettes (*metretas*), également en pierres de taille [11]; à la place des chapelles de Saint-Honorat, de Saint-Antoine et de la Trinité, sous la tribune (*planchatum*), on ménagera la sacristie avec une porte en marbre [13]; une roue à huit branches, des fenêtres en nombre nécessaire, une porte latérale qui servira à l'usage du prieur et du curé, un portail à l'entrée de la nef et sur le modèle du portail de l'église des Orres [1], seront également exécutés en marbre rouge [12, 14-15]; le *Réal* (*regale*) ou porche existant présentement sera remplacé par un porche avec des léopards (*cum leopardis*), et élevé au-dessus du portail [16]; deux portes en marbre seront percées de chaque côté de la nef, dans le rempart, afin de pouvoir faire tout le tour de l'église en procession [17]; un cordon en pierre de taille fera tout le tour de l'église, et une corniche (*cornis*) supportera, au sommet des murailles, les poutres du toit [18].

Les mêmes maîtres s'engagent en outre à crépir (*agravare*) les murs du chœur et de la nef, au dedans et au dehors; à faire et défaire les échafaudages, à faire et défaire les cintres des voûtes, à se munir d'un tour (*rotam*) et d'un faucon (*falconem*); à dégrossir sur place les blocs de marbre et de tuf, afin de pouvoir les amener au chantier plus facilement, et cela à leurs frais et dépens; enfin à terminer les travaux, selon le plan de l'architecte Galéas (*Gale*), dans l'espace de six ans [19-21].

De leur côté, les consuls de Guillestre promettent à maître Jean Gerbon et à maître Pierre Brun la somme de 2,630 florins, chaque florin compté pour 12 gros de bonne monnaie de cours; en outre,

[1] Les Orres, canton et arrondissement d'Embrun.

pour leur nourriture, 10 quintaux de fromage, 10 quintaux de viande, 60 charges de blé et 120 charges de vin, mesure légale de Guillestre [22]; le tout payable proportionnellement aux travaux exécutés. De plus, lesdits consuls fourniront encore aux entrepreneurs une habitation avec une cave (*domum cum penore*), trois lits et un des jardins de la cure; ils feront transporter au chantier la chaux, le sable, les blocs de marbre, le tuf, les pierres, les poutres, les planches, les clous et les ferrures; enfin, ils donneront les manœuvres nécessaires pour servir les maçons jusqu'à la fin des travaux [23].

*
* *

On l'aura sans doute remarqué dans le prix fait de l'an 1469, comme dans celui de 1507, les obligations des contractants sont à peu près analogues. D'abord, les charges des entrepreneurs sont les mêmes : tailler des pierres, les agencer convenablement, d'après un modèle ou un plan donné. Ils reçoivent, en retour, un salaire presque identique. C'est une somme d'argent, relativement très-modique, puis des denrées alimentaires, l'habitation, enfin un secours effectif, non estimé exactement, mais d'une valeur considérable; cette valeur est représentée par le travail des manœuvres et par le transport des matériaux sur le chantier.

Ce qui se fit à La Salle et à Guillestre dut se passer à peu près partout de la même manière, dans chaque paroisse du diocèse d'Embrun, lors de la construction ou la reconstruction des églises au quinzième et au seizième siècle. Nous ne voyons du moins nulle part apparaître la trace des largesses de l'État, ou, si l'on veut, des libéralités royales. La population semble seule supporter les dépenses. Elle seule se soumet à des corvées, à des journées de travail, soit pour transporter les matériaux, soit pour servir les maçons. C'est, du reste, ce qui se fait encore assez souvent aujourd'hui, alors même que l'État, dans des circonstances analogues, vient généreusement en aide aux populations pauvres des Alpes.

En résumé, les deux chartes relatives à la reconstruction des églises de La Salle et de Guillestre nous font connaître les conditions précises de l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse d'Embrun, à la fin du quinzième et au commencement du seizième

siècle, et en même temps mettent en lumière le généreux patriotisme des Hauts-Alpins, qui bien souvent avec des ressources très-restreintes sont parvenus à doter la France de monuments dignes d'admiration.

P. GUILLAUME,
Archiviste des Hautes-Alpes, secrétaire de la *Société d'études littéraires et scientifiques* de Gap.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

AGRANDISSEMENT DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE LA SALLE.

1469.

Prix fait entre Reymond Jourdan, dit Puy, curé de Saint-Martin-de-Queyrières, diocèse d'Embrun, en qualité de recteur de la chapelle fondée par feu Gonet Queyras, du Bez, hameau de la commune de La Salle, et maître Jacques Fabre, notaire des Panenches, autre hameau de La Salle, comme syndic de ladite commune, d'une part; et Mathieu de Guras, diocèse de Coni, duché de Milan, d'autre part, au sujet de la réparation et de l'agrandissement de l'église paroissiale de Saint-Marcellin de La Salle : 1° réédification du chœur, sur le modèle de celui récemment construit de l'église paroissiale de Saint-Martin-de-Queyrières; 2° construction dans ladite église d'une chapelle fondée par ledit Gonet Queyras, entre le chœur et la chapelle de Saint-Jacques; et cela dans quatre ans, moyennant 220 florins, 30 setiers de seigle, 2 setiers de fèves, 4 quintaux de fromage et 4 quintaux de viande. — B. Bertrand, du Monêtier de Briançon, notaire.

La Salle, 25 octobre 1469.

In nomine Domini nostri Jhesu Xpisti, amen. Anno ejusdem nativitatis millesimo quadringentesimo sexagesimo nono, indictione secunda cum eodem anno sumpta, et die vicesima quinta mensis octobris, apud Salam, in domo heredum sive plasagio domus Bertrandi Brunicardi et heredum Johannis Brunicardi de Sala; presentibus venerabilibus viris dominis Johanne Reboli, curato dicte parrochie de Sala, et Jacobo Sale, capellanis de dicta Sala, Jacobo Humberto, de Arenis Bassis, domino Oronato (*sic*) Chanceli, cappellano canonico Ulciensis monasterii, Gervasio Chancelli, ejus fratre, de Vilariis Sancti Pancracii, pro testibus ad infra scripta vocatis et rogatis.

Noverit modernorum presencia, et futurorum posteritas non ignoret

quoniam ea que gesta sunt faciliter oblivioni traduntur, nisi vigorem trahant in testimonium litterarum.

Igitur, per hujus veri presentis publici instrumenti seriem et tenorem, cunctis, tam presentibus quam futuris, appareat et fiat liquide manifestum quod, ibidem, ad instantiam et personalem requisitionem venerabilis viri domini Reymundi Jordani alias Podii, capellani et curati sancti Martini de Queyrería, Ebredunensis diocesis, ut rectoris cappellanie seu cappelle, et rectorio nomine dicte cappelle, fundate et dotate per quondam discretum virum Gonetum Cayracii, de Becio, foresti parrochie dicte Sale, et discreti viri magistri Jacobi Fabri, notarii publici, de Panenchiis, parrochie de Sala, ut sindici et sindicario nomine tocius comunitatis parrochie de Sala; et de voluntate, licencia, auctoritate et expresso consensu hominum infrascriptorum, videlicet : Johannis Sybaudi, Glaudii Fabri, Glaudii Monerii, Glaudii Ormande, Petri Borelli, Petri Hermili, Petri Cayracii, Florimundi Boniparis, Jacobi Cayracii, Hugonis Graverii, Michaello Cayracii, Petri Humberti-Cayra, et Anthonii Joumari, omnium de parrochia dicte Sale, simul ibidem congregatorum, pro comodo et utilitate rey publice ac servicio Dey, et pro renovatione [et] prolungatione dicte ecclesie parrochialis Sancti Marcelini, et reedifficatione chori ipsius ecclesie, et pro constitutione cappellanie seu cappelle fundate et dotate per dictum quondam Gonetum Cayracii; — discretus vir magister Matheus de Guras, dyocesis de Coni, patrie ducatus Mediolani, promisit et convenit predictis supranominatis domino Reymundo, cappellano, et magistro Jacobo Fabri, notario, ut sindico et sindicario nomine tocius communitatis parrochie dicte Sale, ibidem presentibus, stipulantibus et recipientibus, pro se et suis successoribus; videlicet : dicto domino Reymundo, ut rectori cappelle, et de concensu Michaelis Cayracii, Jacobi Cayracii et Petri Cayracii, patronum dicte cappellanie seu cappelle, et dicti sindici, compatroni ipsius cappelle, videlicet :

1. Primo, renovare et de novo redificare chorum predicte ecclesie sancti Marcelini bene, sufficienter, probe, et legaliter construere et edifficare, juxta modum et formam chori facti et noviter constructi et edifficati in ecclesia parrochiali sancti Martini de Queyreria; de bonis, pulcris, honestis lapidibus, sizis et aptatis ad franchiam cizuram; ac cantoni exteriores, cornices et archeti, cum cruceria pulcra, honesta et sufficienti, de ipsis lapidibus cizis, prout sunt in choro predicte ecclesie parrochialis sancti Martini.

2. Et ultra hoc addito quod piloni, crucia tam chori quam dicte cappellanie capiantur in terra cujuslibet pilonorum, et demum consequenter compleat modo debito.

3. Et inde promisit et convenit idem magister Matheus construere et

eedifficare, et honeste facere et formare dictam cappellam in parte antriori dicte ecclesie parrochiali, post chorum qui noviter fiet per ipsum magistrum, et juxta cappellam factam et constructam sub titulo beati Jacobi, appostoli, bene, honeste, et sufficienter, inter dictum chorum et dictam cappellam sancti Jacobi jam factam et constructam; et quod, in ipsa cappella noviter fienda, fundata et dotata per dictum quondam Gonetum Cayracii, piloni cujuslibet cruciarie capiantur in pede et fiant de lapidibus pulcris et honestis, et scizis, ut predictum est, a franchia cizura; et ostium sacrist[i]e fiat modo et forma jam specifficatis de dictis lapidibus.

4. Item etiam, quod in choro fiant due fenestre, et in dicta cappella, noviter fienda, fiat una fenestra, ut pretangitur, de ipsis lapidibus affranchicis ita late et longe ut convenit et incumbit, suis propriis manibus et expensis, et cum pactis et conventionibus infrascriptis, specifficatis et declaratis, infra quatuor annis, a die presenti proxime computandos.

5. Item fuit dictum et conventum inter partes quod dictus magister Matheus teneatur et debeat sibi eligere ydoneos lapides et eygrosare ipsas in locis ubi inveniuntur, suis expensis; et sibi providere de picis et marthellis sibi necessariis in ipso opere, durante tempore et termino constructionis predictorum.

6. Que omnia universa et singula supra scripta, specifficato et declarata, ac promissa per ipsum magistrum Matheum de Guras, prefatus magister Matheus promisit, sub obligatione omnium bonorum suorum; et supra sancta Dey euvangelia corporaliter [tacta] juravit bene, probe, fideliter et legaliter adinplere, pro posse suo, prout verus et bonus magister, in talibus expertus, facere tenetur et debet, omni dolo et machinatione cessantibus, juxta per eum promissa, infra dictum terminum, si possibile poterit, vel interim quandocumque ut brevius fieri poterit.

7. Pro quibus omnibus et singulis supradictis et promissis per ipsum magistrum Matheum de Guras actendendis et firmiter observandis, ac pro labore et salario eidem magistro pertinentibus et expectantibus, predictus venerabilis Reymundus Jordani alias Podii, cappellanus et rector cappellanie ac cappelle predicte, fundate et dotate per dictum quondam Gonetum Cayracii; de voluntate, auctoritate, licencia et expresso consensu supranominatorum patronorum et dicti sindici, compatroni etiam dicte cappelle; habita prius licencia a reverhendo in Xpisto patri et domino Johanne, divina providentia Ebredunensi archiepiscopo, promisit et convenit predicto magistro Matheo de Guras dare et solvere in pace, et sine lite numerare, omni exceptione remota, videlicet undecim viginti florenos monete curribilis tempore solutionum; scilicet in quatuor solutionibus et quatuor annis, videlicet anno quolibet, in fine anni quo laboraverit, quar-

tam partem dictorum undecim viginti florenorum, donec eidem magistro Matheo fuerit de dictis undecim viginti florenis integra solutio facta, et ipse magister promissa supra per eum adinpleverit, modo et forma jam dictis; sub expressa obligatione et ypotheca omnium et singulorum bonorum predicte cappelle; in presenti loco de Sala aut ubicumque fuerit prefatus dominus Reymundus, rectorio nomine quo supra, requisitus; et hoc in bona pecunia numerata et non in denariatis vel aliis rebus extimatis vel consignatis, auctentica; hoc nisi debitor et fori privilegio renunciando una cum restitutione omnium dapnorum, expensarum et interesse litis et extra, eidem magistro Matheo et suis integraliter facienda.

8. Nec non promisit prefactus dominus Reymundus, rectorio nomine quo supra, et de licencia et consensu et auctoritate predictis, dare et solvere semel comunitati predicte Sale, seu sindico ipsius comunitatis qui pro tunc fuerit, ultra predictos undecim viginti florenos monete, eidem magistro Matheo promissos, tam pro labore dicte cappelle quam pro labore chori prefacte ecclesie sancti Marcelini, videlicet : viginti florenos monete, pro fabrica dicte ecclesie, lapsis solutionibus supradictis, quandocumque requisitus fuerit, in bona pecunia et non in deneriatis vel aliis rebus extimatis vel consignatis; sub obligatione bonorum dicte cappellanie, cum restitutione dapnorum, expensarum et interesse litis et extra, que, quos et quod dicta communitas pateretur, lapso termino.

9. Demum promisit et convenit prefactus magister Jacobus Fabri, notarius, ut sindicus et sindicario nomine quo supra, et de licencia, consensu et voluntate supranominatorum scriptorum hominum, per se et suos successores, eidem magistro Matheo de Guras dare et solvere, pro semel, ultra dictos undecim viginti florenos sibi promissos per dictum dominum Reymundum, rectorio nomine quo supra, triginta sestaria bladi siliginis; item duo sestaria favarum, ad mensuram Briansonii, item quatuor quintalia casseorum sufficientium; item quatuor quintalia carnium : infra dictos quatuor annos, quibus construent et edifficabunt supradictum chorum et cappellam; anno quolibet dictorum quatuor annorum et in principio anni, quartam partem.

10. Item fuit actum, dictum et conventum inter ipsas partes quod ipse sindicus Sale seu comunitatis tocius parrochie, et ipsa comunitas teneatur et debeat, et sit astricta providere et provisionem integram facere, dicto magistro Matheo et suis consortibus, de lapidibus in ipso opere necessariis, ac de arena et calce, prout convenit, et aportare juxta dictam ecclesiam, prout convenit; et de manobris in ipso opere necessariis; et de feraturiis fenestrarum necessariis; ac de arboribus, postibus et cordis necessariis pro planchiis fiendis, durante tempore constructionis supradictorum. Item plus provideat dictus sindicus dicto magistro unam mas-

sam ferri, et de cuginis ferri pro ipsis lapidibus dividendis, loco et tempore debitis et opportunis.

11. Item plus teneatur dictus sindicus providere dicto magistro de una domo ydonea, ubi requiescat et maneat, durante tempore constructionis supradictorum chori et cappelle; ac etiam de uno cubili, et pannis lecti ubi dormiat honeste, durante dicto tempore, ac etiam de frodio sive eysinis pro coquendo cibum ipsorum, et administrando ipsum.

12. Item fuit dictum et conventum quod de una dictarum fenestrarum ipsius chori fiat satisfactio dicto magistro Matheo, ultra supradicta, ad ordinationem predicti domini Reymundi et domini Johannis Reboli, curati de Sala.

13. Predicta autem omnia et singula prenominate partes et earum quelibet, prout eam tangit, promiserunt sibi ad invicem et vicisim; et supra sancta Dey euvangelia juraverunt, suis propriis manibus tactis scripturis, et earum cujuslibet sub obligationibus premissis, et reffectionibus ac restitutionibus dapnorum, videlicet altera pars alteri, et e converso, prout superius, altera ab altera pepigitur attendere, complere et inviolabiliter observare, et nunquam contra facere, opponere vel venire, per se vel per alium seu alios, ratione aliqua seu causa, de jure vel de facto, aliquo tempore sive loco; sub quorum quidem juramentorum prestitorum virtute et super omnibus et singulis in presenti publico instrumento contentis, dicte partes et quelibet earundem renunciaverunt expresse, prout sibi tangit vel tangere potest; omni exceptioni non sic celebrati contractus, reyque non sic geste, aut plus vel minus aut aliter fuerit scriptum quam dictum vel recitatum, et e contra; et exceptioni doli mali, metus, vis, et in factum actioni conditioni indebiti et sine causa ob causam vel ex justa causa; jurique dicenti : « Si dolus det causam contractuy quod contractus ipso jure sit nullus »; benefficioque restitutionis in integrum; nec non petitioni et oblationi libelli, copie et transcripto hujus presentis publici instrumenti et ejus note et exhibitioni ejusdem, et omni alii juri canonico et civili, novo et veteri, usuyque et consuetudini, ac statuto, favori, gracie et rescripto, et omni futuro gravamini, jurique dicenti : « Generalem renunciationem non valere nisi processerit specialis »; volentes et concordantes dicte partes et quelibet earumdem, quod generalis renunciatio ibi tantum valeat et operetur quantum si omnes casus juris utriusque essent ibi appositi seu repetiti, et omni alii juris auxilio, quo mediante, contra premissa venire possent seu alter ipsorum venire posset, aut in aliquo se tuheri.

14. De quibus omnibus et singulis supradictis quelibet dictarum parcium peciit sibi fieri publicum instrumentum, dictandum consilio jurisperitorum, juxta substantiam premissorum; quorum instrumentorum presens est grossatum pro parte communitatis et sindici.

15. Actum ut supra. Ego vero Bertrandus Bertrandi, de Monasterio Briansonii, publicus regia et dalphinali auctoritatibus notarius, premissis omnibus, cum predictis testibus, presens interfui vocatus et rogatus, hoc présens publicum instrumentum recepi, manuque aliena grossari feci, et, facta collatione debita, me subscripsi et signo meo consueto signavi, in testimoniorum premissorum. [B†B] [1].

II

CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE GUILLESTRE.

1507.

Prix fait, à la suite de la visite pastorale de Rostan d'Ancezune, archevêque d'Embrun (1494-1510), entre Marc Michel et Jean Vasserot, consuls de Guillestre, d'une part, et maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun, entrepreneurs, d'Embrun, d'autre part, au sujet de la construction de l'église paroissiale de Guillestre : 1° Le chœur sera un carré de 4 cannes (8 mètres environ) de côté; il aura 6 cannes 1/2 ou 7 cannes de hauteur; 2° la nef unique sera de 12 cannes de long sur 8 de hauteur; 3° les angles, contre-forts, nervures, portes, fenêtres, niches, etc., seront en marbre rouge bien appareillé, et le ciel des voûtes en tuf; 4° les consuls donneront aux entrepreneurs 2630 florins, chaque florin compte pour 12 gros de la monnaie courante, et, en outre, pour leur nourriture, 10 quintaux de fromage et autant de viande, 60 charges de blé, 120 charges de vin, en prenant pour unité la mesure légale de Guillestre; ils leur fourniront une habitation pour eux et leurs serviteurs, trois chambres à coucher, un des jardins de la cure et tous les matériaux, tels que chaux, sable, pierres, poutres, fer, ainsi que les manœuvres pour servir les maçons. — Me Albert, de Vars, clerc et notaire.

Guillestre, 20 juin 1507.

In nomine Domini, amen. Anno nativitatis ejusdem millesimo quingentesimo septimo et die dominica, que numeratur vicesima mensis jugnii. Universis et singulis hoc presens publicum instrumentum visuris, lecturis ac etiam audituris, notum sit et manifestum, ac in noticiam deducatur publicam quod, cum reverendus in Xristo pater et dominus, dominus Rostagnus, Dei et apostolice [sedis] gratia archiepiscopus et princeps Ebredunensis, sacrum visitationis officium, ultimo, in presenti loco Guilhestre celebraret, viderit inter cetera ecclesiam parrochialem hujus loci satis parvam, respectu populi et parrochianorum in ea confluentium,

[1] Original parchemin de 55 lignes. Au dos : *Pro comunitate parrochie Sale instrumentum preciifacti reparationis et fabrice ecclesie parrochialis Sancti Marcellini de Sala,* n° 37. — (*Arch. dép. des H. A.* Série E, comᵉ de La Salle.)

ordinavit et injunxit dictis parrochianis, ut ipsam ecclesiam augmentarent de latitudine vel longitudine necessariis, taliter quod ipsi parrochiani, diebus dominicis et aliis festivitatibus, in ea interesse possint, ad divina audienda; ut de dicta ordinatione constare dicitur manu honorabilis viri magistri Nicolay Paris, ejusdem reverendi domini archiepiscopi secretarii. Et quia, propter penuriam et exterilitatem terre ac passagium plurimorum armigerum, jam multo tempore, eundo ultra montes et reddeundo, ipsi parrochiani operam ad premissa facienda non potuerunt prout premissa consules infra nominati asserebant fore vera, in presentia mei notarii et testium infrascriptorum; igitur, anno et die in principio hujus instrumenti annotatis, constituti in presentia quo supra mei notarii et testium subscriptorum, providi viri Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules hujus loci Guilhestre, cum asistencia et consensu providorum virorum magistri Bartholomei Clari, notarii, Johannis Reynandi alias Mercier, Ludovici Berthalacii, Jacobi Reynandi Fetelini, Johannis Galberti, Petri Caffarelli, Petri Pascalis alias Galvagni, Stephani Socherii, et Glaudii Arnaudi, consiliariorum hujus loci, nec non Johannis Bruni, Michalis Borelli et Glaudii Pascalis, magistri Parroni, notarii, et plurimorum aliorum parrochiennorum hujus loci presentium, hora exitus vesperarum, in platea publica, ante ecclesiam hujus loci Guilhestre, congregati[1] ad infrascripta; licentiam et concensum dictis consulibus prebentium; volentes mandatis et preceptis, eis factis per prelibatum reverendum dominum archiepiscopum, hobedire, dicti Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules et sindici dicti loci, cum consensu prenominatorum consiliariorum et hominum, dederunt ad construendum et elargiendum sive augmentandum dictam eorum ecclesiam parrochialem prudentibus viris magistris Johanni Gerbonni et Petro Bruni, habitatoribus civitatis Ebreduni, ibidem presentibus, ad dictam ecclesiam elargiendam et de novo construendam, per modum et formam, ac cum pactis et conventionibus infrascriptis.

1. Et primo promiserunt dicti magistri Johannes Gerboni et Petrus Bruni, pro se et eorum heredibus, et quilibet eorum, facere unum corum sive presbiterium ibi, prope dictam ecclesiam, extra tamen barrium hujus ville, inter [h]ortum cure hujus loci et grangiam Anthonii de Garganico, ad modum terceroni, cum croseriis et molaturis decentibus, prout protractum est et depictum in quadam carta, manu cujusdam magistri appellati Gallee, quam dicti consules eisdem magistris ibidem exhibuerunt.

2. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, in

[1] *Sic.* Lisez : congregatorum.

eodem coro, altare decens et unam fenestram supra altare de duplici forma, prout in eadem carta est depicta.

3. Item plus aliam fenestram facient de simplici forma, a parte obcidentali, si sit necessaria pro claritate dicti chori.

4. Item plus promiserunt facere dicti magistri unum armatrium sive custodiam, a latere dicti chori sive altaris, pro custodia sacratissimi corporis Xpisti, decens, et unam parvam fenestram pro lavabo, decentem.

5. Item plus promiserunt dicti magistri facere pavamentum dicti chori, cum uno gradu in introitu, de cormiolo, lapidibus scisis. — Et erit ipse corus longitudinis et latitudinis quatuor canarum infra muros, et altitudinis sex canarum cum dymidia vel septem, si parrochiani voluerint, a solo sive a pavamento usque ad clavem dicte croserie.

6. Item erunt parietes infra terram septem palmorum et extra, sex palmorum; et levabunt dictos parietes altitudinis, supra crotam dicti chori, tantum quod unus homo poterit deambulare inter tectum crothe dicti chori et dictam crotam, faciendo merletos sive creneous.

7. Item promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus facere ancoras dicti chori ab extra de lapidibus scisis, latitudinis trium pedum et extra muros, unius pedis cum medio pede : omnia decentia, prout est descriptum in dicta carta. Parietes existentes infra terram erunt de grossis lapidibus non scisis.

8. Item promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus facere croserias, ad modum dicti terceroni, de lapidibus scisis; et habebunt originem a terra, cum arcu duplici in introitu dicti chori de dictis lapidibus, prout omnia sunt depicta in dicta carta. Inter vero dictas croserias erit de tiole sive tovo.

9. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus unam navem, junctam dicto choro, veniendo ad portale ecclesie predicte, que nunc existit; que erit longitudinis duodecim canarum et latitudinis de choro que nunc est usque ad parietem pinaculi de franco infra dictos muros. In qua nave facient tres croserias de super de cormiolo, sic quod erunt quatuor cane de una ad aliam, cum anconis de infra et extra muros, de lapidibus predictis cormioli; eruntque croserie cum molaturis, prout in dicta carta est depictum. Et erit dicta navis altitudinis octo canarum, acipiendo[1] a limine subteriori dicte ecclesie que nunc est, et tendens semper plano pede usque ad clavem dicte navis. Celum dicte navis, inter dictas croserias, erit de thovo sive tiole. Item erunt ancone ab extra latitudinis trium pedum, et unius pedis cum dimidio exientis extra muros, prout supra.

[1] *Sic*. Lisez : incipiendo.

10. Item promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus quatuor capellas infra dictam navem, duas a parte orientali et duas ab occidente, infra medium parietem, cum arcu de lapidibus cormioli et molatura ac revestimento ab extra decentes [1].

11. Item promiserunt facere cuilibet cappelle unum armatrium de lapidibus scisis, ad reponenda ornamenta dictarum cappellaniarum, cum fenestra ad interponendas metretas.

12. Item promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, supra portale dicte ecclesie, unum O de octo cordibus, latitudinis et altitudinis necessariarum.

13. Item plus promiserunt, dicti magistri Johannes et Petrus mutare cappellas sancti Honorati, Anthonii et Trinitatis, sive croserias que nunc existunt retro pinaculum in platea que remanebit subtus planchatum pro una sacristia cum una porta de cormiolo sufficientem pro dicta sacristia.

14. Item facient in eadem navi fenestras necessarias pro claritate dicte ecclesie.

15. Item plus promiserunt facere unam portilholam in eadem navi de dicto cormiolo, pro introitu prioris et curati, a parte occidentali.

16. Item plus unum portale in introitu dicte navis a parte plate[e], latitudinis et altitudinis decentium, in forma portalis ecclesie de Orreis, et mutabunt regale quod nunc est cum leopardis supra dictum portale de novo construendis.

17. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, de dicto cormiolo, duas portas, unam a qualibet latere dicte navis, in barrio, decentes, per quas parrochiani dicti loci possint intrare et exire, circumeundo dictam ecclesiam processionaliter, et dictum corum ac navem agravare intus et extra, ponteare et desponteare, foramina clandere.

18. Item facient unam cornis de dictis lapidibus que circuet dictam ecclesiam, et aliam in summitate dicte navis, pro substinendo solas sive trabes tecti dicte ecclesie.

19. Item promiserunt ipsi magistri Johannes et Petrus sindriare et desindriare, ac facere unam rotam ac falconem pro serviendo dicto operi, suis manibus, vel facere fieri per expertos, suis sumptibus, et expensis, et alias dictam navem cum choro facere, prout in portractura depicta per dictum magistrum Gale eis exibita.

20. Item plus promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus esgrossare lapides cormioli et tioles sive thovo[s] exgrossare super loco, ut facilius ducantur pro dicto opere.

21. Et [promiserunt] quod dictum opus, prout supra declaratum est, dicti

[1] *Sic.* Lisez : decentibus.

magistri Johannes et Petrus compleverint hinc ad sex annos proxime futuros, per pactum expressum inter eosdem magistros Johannem et Petrum ac dictos consules conventum, a die date presentium in anthea computandos.

22. Et pro premissis laboribus et factura supra declarati operis per eosdem magistros Johannem et Petrum substinendis, prenominati Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules et sindici, tam suis propriis nominibus quam sindicario nomine totius universitatis de Guilhestra sive comunitatis ejusdem loci, quam singulorum personarum ejusdem loci, per se et eorum in dicto officio consulatus sive sindicatus successores, cum asistencia prenominatorum consiliariorum et aliorum hominum ibidem presentium et consencientium, promiserunt : dare et realiter solvere eisdem magistris Johanni et Petro, presentibus et stipulantibus nominibus suis et successorum suorum, ac eorum certo nuncio vel procuratori legitimo, summam duorum millium et sex centum triginta florenorum, eorum singulo floreno pro duodecim grossis monete currentis computato; — item, pro eorum alimentis, decem quintalia caseorum et decem quintalia carnium; — item plus sexaginta saumatas bladi et centum et viginti summatas vini, ad mensuram legalem hujus loci Guilhestre; solvendo dictas summas duorum millium sex centum triginta florenorum, bladi, vini, carnis et casei infra dictos sex annos, videlicet : anno quolibet, juxta labores quos sustinebunt dicti magistri, prout racionabiliter videbitur; cum pacto inter ipsas partes convento quod, si dicti magistri compleverint dictum opus in minori tempore dictorum sex annorum, dicti consules tunc per integrum teneantur solvere eisdem magistris easdem summas.

23. Item plus teneantur dicti consules habere, per pactum expressum inter easdem partes conventum, unam domum cum penore, in qua habitent ipsi magistri et eorum servitores, dicto tempore durante, et unum ex ortis cure hujus loci, et tria cubilia; nec non etiam teneantur dicti consules eisdem magistris ministrare et ducere supra opus arenam, calcem, lapides cormioli, tioles sive thovas, alios grossos lapides ad perficiendum parietes; nec non trabes, fustas, postes et clavos, et alia dicto operi necessaria(s), feraturas fenestrarum, et omnes manobras sive personas ad eisdem magistris serviendum, faciendo dictum opus usque ad complementum.

24. Et sic predicta omnia, universa et singula, prout superius scripta sunt et narrata, prenominati magistri Johannes Gerboni et Petrus Bruni [ex una, et dicti Marchus Michaelis] et Johannes Vasseroti, consules, ex alia partibus, cum concensu prenominatorum consiliariorum, attendere, complere et observare promiserunt; et quelibet pars promisit : ipsi magistri [Johannes et Petrus, sub obligatione bonorum suorum, et] dicti consules, sub eadem obligatione, et bonorum universitatis sive comunitatis de Guilhestra, presentium et futurorum.

25. Et pro eisdem omnibus et singulis supra scriptis [partes ipse et earum quelibet realiter et personaliter omnia bona sua submiserunt curiis spiritualibus et] temporalibus civitatis Ebreduni et cuilibet ipsarum. Renunciantes per pactum expressum termino [curie, petitioni et oblationi libelli, et alterius simplicis petitionis translationi hujus instrumenti sive note in forma actorum non habende feriis et induciis] viginti, decem et quinque dierum, ac quatuor mensium [feriisque messium et vindemiarum, ac cuilibet termino dato per curias sive dando; omnique alii juri canonico et civili, per quod contra premissa seu premissorum alique venire possint, seu altera] eorum posset [sacrosanctis Dei evangeliis eorum manibus tactis, scripturas non contrafacere, dicere, opponere vel venire, per se vel alium seu alios, ratione aliqua vel causa, de jure vel de facto, aliquo tempore vel loco, juraverunt.

26. De quibus omnibus, universis et singulis premissis, dicte partes et earum quelibet petiit sibi fieri publicum instrumentum, per me notarium publicum infrascriptum.

Acta fuerant hec ubi supra Guilhestre, in platea publica, ante regale dicte ecclesie; presentibus providis viris : Anthonio Argense, filio Petri, de Sancto Crispino, Valentino Eymarii, de Risolis; Perrino Garrelli, de Varcio, et Hugone Champerii, etiam de Varcio, testibus ad premissa vocatis et rogatis.

Et me Johanne Alberti, clerico de Varcio, habitatore Guilhestre, apostolica, imperiali et delphinali auctoritatibus notario publico, qui premissis omnibus et singulis, dum in modum premissum agerentur et fierent, una cum prenominatis testibus, presens fui, et de eisdem requisitus notam sumpsi, a qua hoc presens instrumentum, manu alterius michi fidelis, grossari et in hanc formam publicam redegi feci, pro parte consulum hujus loci; et, facta debita collatione de eisdem, utrumque concordare inveni. Ideo hic me subscripsi, et signo meo in instrumentis publicis, hic ante apposito, signavi, in testimonium premissorum).

(Original parchemin, de 61 lignes, dont les 10 dernières ont été détachées après 1866; mais il en reste deux copies : l'une de 1853, faite par Joseph-André Gignoux, prêtre, et l'autre, vers 1866, par M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes [reproduite, en 1878, par M. Robert Long, également archiviste de ce département]. *Arch. dép. des H. A.* Série E, Arch. de Guillestre.)

Le président de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de la France, après avoir examiné le mémoire de M. Guillaume, l'approuve dans toute sa teneur.

PINET DE MANTÉYER.

XIII

SUR UN RELIQUAIRE DE GERVAIS TRESSART

ORFÉVRE, DES GOUACHES DE GABRIEL RAVENEAU, UNE VIERGE EN IVOIRE, ET DES TABLEAUX DE FRANÇOIS BOUCHER ET DE J. B. HUET.

MESSIEURS,

Après avoir eu l'honneur de vous entretenir les années précédentes du musée de Châteaugontier et du château de Saint-Ouen, nous avons pensé qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt de vous parler brièvement des œuvres d'Art qu'il nous est donné de découvrir dans notre région.

Ce n'est pas, comme on pourrait le supposer, un inventaire que nous nous proposons d'établir, l'œuvre de l'Inventaire exige des recherches suivies, des travaux de longue haleine que des érudits et des écrivains d'art sont seuls en mesure d'entreprendre. Il y a plus : l'Inventaire a pour objet la description des collections publiques, et les œuvres qui vont nous occuper relèvent des collections particulières.

C'est donc une simple causerie d'amateur que nous vous demandons de faire avec vous sur des sujets d'époques différentes, mais non sans valeur, et que nous croyons devoir signaler à l'attention générale, avec d'autant plus de raison qu'ils échappent aux investigations de l'Inventaire et de ses collaborateurs. *Colligite fragmenta,* le conseil vaut la peine d'être écouté. Des noms d'artistes, des spécimens de l'école française ont toujours et partout droit de cité, droit d'examen.

TABLEAUX DE BOUCHER ET DE J. B. HUET TROUVÉS A SAINT-MARTIN DU LIMET.

Trois tableaux décoratifs de François Boucher et quatre toiles de J. B. Huet, dont nous nous proposons de vous entretenir, ont

été trouvés dans un vieux et modeste logis du village de Saint-Martin du Limet, sur la route de Craon à Pouamé.

Ces tableaux étaient enfumés et couverts de poussière ; le propriétaire de ces œuvres d'art ne se doutait nullement de leur valeur, et il n'y attachait aucun prix ; appelé par lui, j'eus la satisfaction de découvrir, après le nettoyage de ces peintures, les initiales de Boucher, F. B., sur trois compositions, et la signature de J. B. Huet sur quatre autres.

Ces tableaux enlevés de cette maison en ruine font aujourd'hui l'ornement de l'hôtel Carcaradec à Châteaugontier.

Maintenant voici comment ces œuvres de valeur sont venues dans notre arrondissement :

Le marquis d'A... fit construire par l'architecte Pommereul en 1750, avec le surplus des matériaux de l'important château de Craon, une petite maison pour sa maîtresse, mademoiselle de la S..., qu'il avait enlevée au château de C... Nous passerons sous silence cette histoire romanesque, et nous n'indiquons que par des initiales les noms des héros de cette aventure, dont les familles existent encore.

Ce fut lors de cette construction que le marquis d'A... commanda ces tableaux au premier peintre du Roi Louis XV, François Boucher, à qui l'on doit tant d'amours frais et joufflus, de nymphes roses et blanches, et à J. Baptiste Huet son élève, membre de l'Académie de peinture, peintre et graveur très-apprécié non-seulement pour ses pastorales, mais aussi pour ses paysages et ses animaux.

Les quatre premiers tableaux sont signés en toutes lettres J. B. Huet ; ce sont des scènes champêtres et galantes où des bergers d'opéra-comique, enrubannés et houlette en main, offrent des fleurs et courtisent de fort près d'adorables bergères, dans des paysages aux riantes perspectives, peuplés de moutons, de colombes, de chiens et de chèvres. On ne peut rien rêver de plus gracieux dans ce genre ; comme les peintres en vogue à cette époque, Huet a cherché à charmer les yeux et à reproduire les sujets les plus gracieux avec les tons les plus frais de sa palette ; ce sont des œuvres *touchées de goût,* comme on disait du temps de Diderot.

Quel amusant contraste avec le brutal réalisme de certains maîtres du jour !

Les trois autres ne portent que les initiales F. B. ; mais grâce à leur complète et parfaite conservation, on peut admirer le coloris, la touche vive, large et savante du maître en ce genre, de François Boucher! Ces trois tableaux représentent des groupes d'amours et d'enfants, les uns jouant avec grâce, d'autres tenant des instruments de musique.

Voilà certes une curieuse trouvaille; et si jamais ces toiles venaient à l'hôtel Drouot, les collectionneurs couvriraient d'or ces œuvres oubliées depuis longues années dans un petit village du vieil Anjou.

MINIATURE D'UN MISSEL PAR GABRIEL RAVENEAU.

Gabriel Raveneau! Voilà un nom inconnu, encore un artiste ignoré, et malgré nos nombreuses recherches aux bibliothèques Sainte-Geneviève, de la rue Richelieu et de l'Arsenal, malgré le bienveillant concours et l'extrême complaisance de leurs érudits conservateurs, nous n'avons pu découvrir trace de ce nom! Et pourtant l'artiste qui d'une main si savante et si habile a peint à la gouache sur vélin les miniatures ornant le missel de Mgr de Caylus n'était pas le premier venu et doit avoir produit d'autres œuvres en ce genre; on ne peut acquérir une telle adresse sans avoir beaucoup travaillé, et tous les artistes à qui nous avons communiqué ces miniatures ont été sous le charme et ont admiré sans réserve ces précieuses enluminures.

Au bas de la page d'entête, encadrée de rinceaux dorés, brillants et mats, ornée de guirlandes de fleurs et de feuillages, dans un minuscule cartouche, on lit: Gabriel Raveneau Ch.: reg: de l'Église Sainte-Geneviève fecit 1717.

Nos lettres au doyen du chapitre d'Autun, où Mgr de Caylus était évêque, me prouvent qu'aucun autre missel ni aucun livre liturgique de cette époque n'ont été enluminés par Gabriel Raveneau.

Quoi qu'il en soit, il nous semble curieux de faire connaître quelques-unes de ces miniatures qui sont entre nos mains, miniatures sauvées par le plus grand des hasards des mains barbares d'un relieur de petite ville, qui les avait coupées et les distribuait

aux enfants de ses voisins avec la plus grande générosité, et sans le moindre remords d'avoir horriblement mutilé un si admirable missel, dont il ne conservait que les feuilles de texte pour relier des volumes à vil prix !

La première page seule a été sauvée en entier. Au centre de la décoration, dont nous avons parlé, les armes de Mgr de Caylus sont peintes; les autres miniatures sont des têtes de chapitre.

La *Nativité*, la *Scène*, la *Résurrection*, la *Plantation de la croix* et la *Lapidation de saint Étienne*, enfin une fin de chapitre, avec des anges adorant l'*Agneau pascal*.

La finesse d'exécution n'exclut pas la hardiesse et la sûreté de la touche nette et précise; les mouvements et la composition des sujets sont d'une perfection véritable, et la couleur d'un grand charme; les ornements, les fleurs et les étoffes qui encadrent chaque sujet sont rendus avec un travail des plus précieux, et l'œil a peine à en distinguer les détails.

VIERGE EN IVOIRE DE L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

Cette statuette en ivoire est une des plus belles qu'il nous ait été donné d'admirer; nous oserions dire qu'il n'en est pas au Musée de Cluny et dans la collection Sauvageot qui nous ait frappé au même degré.

Cette vierge sculptée avec une grande perfection dans un seul morceau d'ivoire, haut de 30 centimètres et d'une circonférence de 48 centimètres à sa base, appartient depuis plus d'un siècle à la famille Frémery de Châteaugontier; le possesseur actuel, M. Alfred Frémery, la conserve religieusement et en a refusé encore tout dernièrement un prix fort élevé.

Assise sur un pliant gothique, la Vierge, les cheveux épars sur les épaules, appuie la main gauche sur l'enfant Jésus, debout près d'elle, et lui tend la main droite. La souplesse et l'élégance des draperies, l'expression de douceur et de pureté idéale de la Vierge, la simplicité et la noblesse de la pose, font songer aux grands artistes du début de la Renaissance, où l'art chrétien était si poétiquement, si merveilleusement interprété.

Malheureusement cette œuvre n'est plus complétement intacte; de petits trous percés sur la tête, sur la poitrine, sur les deux coussins placés sous les pieds de l'enfant de Dieu, ainsi que sur les quatre montants du pliant, indiquent que la tête de la Vierge était ornée autrefois d'une couronne d'or, les coussins de glands et la poitrine d'incrustations de pierres précieuses; une entaille profonde dans la main droite et l'index brisé prouvent également que la Vierge devait offrir une fleur à l'enfant Jésus.

On nous a dit en effet que portée lors de la Révolution chez un orfévre, elle fut dépouillée de tous ses ornements précieux, et l'ivoire seul revint chez son propriétaire. Malgré cette regrettable mutilation, cette sculpture éléphantine mérite elle aussi, croyons-nous, d'être sauvée de l'oubli.

UN RELIQUAIRE DU BRAS DE SAINT JUST.

Remontons les siècles, l'antique église romane Saint-Jean-Baptiste de Châteaugontier possède aujourd'hui un magnifique reliquaire en argent et en cuivre doré estampé et ciselé; ce reliquaire était autrefois dans la collégiale Saint-Just, fondée au douzième siècle par Andelard, seigneur de Châteaugontier.

Les fondations des contre-forts et quelques pans de murs couverts de plantes grimpantes se voient encore au centre de notre vieille ville, à l'angle des rues de Thionville et de la Harelle.

Ce reliquaire recueilli par des mains pieuses fut caché pendant la Révolution dans les greniers de l'église Saint-Remy, qui n'existe plus depuis 1869. Il disparut; on ne sait dans quelles circonstances il fut acheté de longues années après par M. Guay-Destouches de Laval et légué par lui, avec d'autres reliques et objets de sainteté, aux religieuses de Solesmes.

L'église collégiale de Saint-Just dépendait autrefois de Saint-Jean, et grâce aux démarches du curé de cette église et au bon vouloir des religieuses de Solesmes, le reliquaire[1] fut rendu à la ville de Châteaugontier et transporté en grande pompe de Solesmes à Saint-Jean de Châteaugontier.

[1] Ce reliquaire n'est pas sans nous rappeler le bras tenant un Christ dans l'église Santa-Croce de Florence, sur la chaire de cette église.

Ce reliquaire, haut de 0m,50 et large à sa base de 0m,27, daté de 1470, mérite une description détaillée. Il a été exécuté par Gervais Tressart, qui a signé ainsi son œuvre :

« *Gervasium Tressart, aurifabrum prope Castelgonterium, commorantem et date. Diæ Lunæ in vigilia Dni anno ab incarnatione Dni — millesimo — quadragentisimo septuagesïmo.* »

En voici donc la description pour accompagner le dessin d'ensemble et les détails, grandeur d'exécution de certaines parties, que nous plaçons sous les yeux de l'auditoire.

Le soubassement, de forme octogonale, simule une maçonnerie avec huit contre-forts couronnés de créneaux et soutenus par des lions couchés; chaque pan est orné d'un reliquaire rond entouré de branches et de feuillages variés.

Au-dessus du piédestal s'élève le bras, dont la manche en cuivre repoussé imite une étoffe richement décorée; à l'extrémité supérieure, entourant le poignet, sont disposées des pierres de couleurs variées, enchâssées dans une bande de cuivre finement estampée; sur le devant du bras se voit un médaillon ovale renfermant les reliques de saint Just, autour duquel on lit :

Brachium beati Justi pueri martiris.

La main en argent repoussé et modelée au marteau est ouverte et s'enlève à volonté, ce qui a permis de placer dans l'intérieur du bras un étui contenant un parchemin sur lequel se trouve la date exacte du reliquaire, le nom de l'artiste qui l'a exécuté et aussi un état ancien fort détaillé de toutes les reliques dont il est enrichi, et qui sont renfermées dans les huit pans du piédestal.

Ibi sunt pticullæ brachii bti Justi ab eodem diminutæ diu, repositæ sunt in pñti capsa per Gervasium Tressart, etc.

Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, décrit par M. Édouard Aubert, situé dans la vallée du Rhône à une petite distance de Martigny, contient deux reliquaires en forme de bras, avec main bénissante; tous les deux sont très-intéressants sans doute, mais nous ferons observer que M. Édouard Aubert ne peut donner comme nous le nom de l'auteur des reliquaires.

Telles sont les œuvres d'art que nous sommes heureux de pouvoir

signaler aux membres de la réunion de la Sorbonne; nos découvertes n'ont rien sans doute de complet, et l'on peut les poursuivre longtemps encore dans notre région.

Toutefois il nous a paru intéressant de faire connaître deux noms d'artistes dont aucun biographe ne s'est occupé jusqu'ici.

Ces artistes sont Gervais Tressart et Gabriel Raveneau; d'autres de nos confrères plus heureux que nous dans leurs recherches, ou placés dans des conditions moins défavorables, apporteront à nos assemblées annuelles un ensemble de documents historiques moins précaires, et ainsi se rédigera de toutes mains l'histoire trop oubliée de nos artistes anciens.

TANCRÈDE ABRAHAM,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

XIV

PEINTURES MURALES DE L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU DÉCOUVERTES A GISORS.

En réparant il y a quelques mois une vieille maison de Gisors, située rue du Bourg, les ouvriers mirent à nu des peintures murales d'un effet très-décoratif. Elles se composent de deux frises superposées représentant un triomphe de César et sont accompagnées de légendes explicatives en écriture minuscule gothique de la fin du quinzième siècle.

Ces peintures étaient dissimulées par une cloison qui les a protégées en grande partie des ravages du temps et leur a permis de conserver jusqu'à ce jour leurs vives colorations.

Il ne s'agit pas ici d'une décoration faite à la détrempe, mais de peintures à l'huile exécutées sur un enduit de plâtre qui, en se durcissant avec elles, a offert toute l'imperméabilité et la résistance nécessaires pour assurer leur durée. Le transport sur toile de ces

peintures murales constituera sans doute un travail fort délicat et dispendieux; mais confié à des mains exercées, il ne peut manquer de réussir complétement; ce sera le seul moyen de préserver d'une manière efficace ces précieux documents d'une époque si peu riche en peintures de ce genre appartenant à l'histoire de notre art français.

Ces peintures mesurent 1 mètre 90 centimètres de hauteur sur 7 mètres 50 centimètres de largeur, et la hauteur moyenne des personnages est de 0 mètre 63 centimètres à 0 mètre 68 centimètres. D'une exécution très-large, cet ensemble décoratif a été obtenu par des tons plats juxtaposés, ainsi que cela se pratiquait autrefois pour les cartons des tapisseries.

Nous avons dit que le sujet représenté était le *Triomphe de César;* on sait en quoi consistaient les triomphes dans l'ancienne Rome. Le cortége du vainqueur était précédé par des musiciens qui annonçaient son arrivée; ceux-ci étaient suivis de chariots sur lesquels on voyait exposés les objets les plus précieux par leur valeur et la richesse de leur travail. Les noms des provinces annexées étaient écrits sur des tablettes élevées en l'air par des longues perches appelées *tituli.* Figuraient également les images des villes et des forteresses conquises, ainsi que celles des animaux extraordinaires provenant des pays envahis. Venaient ensuite les captifs chargés de chaines et les licteurs au front couronné de lauriers qui précédaient le triomphateur. Nous avons seulement rappelé ces détails pour montrer sur quelles données historiques l'artiste des peintures de Gisors a composé son sujet, et nous verrons bientôt à quelles sources de l'art il nous paraît avoir puisé. Afin de permettre de suivre autant que possible l'ensemble de la composition de ces peintures, nous choisirons de préférence le côté gauche, pour commencer leur description par la frise du bas qui se trouve placée sur la cymaise; nous continuerons ensuite par la frise du haut. Des légendes inscrites sur des cartouches divisent pour ainsi dire les sujets représentés en une série de tableaux sur lesquels l'artiste a pris le soin d'indiquer l'ordre établi, par différentes lettres de l'alphabet dont nous mentionnerons exactement la place. La frise du bas commence par les licteurs reconnaissables à leurs faisceaux, ils précèdent le triomphateur; viennent ensuite des musiciens jouant de divers instruments; l'un d'eux tient une

harpe; au-dessus des musiciens on lit sur un phylactère : *Orpheus jouant de sa harpe. Publius. Philistio. Laberius.* Des femmes suivent, portant des pièces d'orfévrerie richement ciselées. Au bas du sujet, sur un cartouche, se trouve la légende; nous transcrivons ce qu'il en reste :

Comēt aultres joueurs de... et aultres instrumens devāt le triumphant César... Comment... portoÿt grans vaisseaulx et couppes dor et dargent enrichis de pierres précieulses et les aultres... en toute... dudict empereur en signe de joye et de triumphe. I.

Assis sur son char traîné par des chevaux blancs, apparaît le triomphateur, tenant une branche de laurier d'une main et le sceptre de l'autre; des femmes et des légionnaires le suivent, portant des branches de laurier; une femme chargée des armes et des vêtements d'un guerrier termine le tableau. Sur un cartouche placé au-dessus de sa tête on lit le nom de VERTE OREILLE. Au bas du sujet cette légende :

Come Jules Cæsar empereur ētra dedans rome après grādes innombrables batailles qu'il a gaignez sur ung royaulmes et autres pays et alla au temple de Jupiter ou il laissa la brāche de lorier et print la couronne dor et son chariot le plus riche que oncques laist veu. K.

Il était d'usage en effet que le triomphateur allât au temple de Jupiter, où il y déposait sur la tête du dieu la couronne qu'il portait. Quant à la signification du mot *verte oreille* placé dans un cartouche au-dessus de la tête d'une femme chargée des vêtements et des armes d'un guerrier, nous n'avons pu jusqu'ici nous l'expliquer; vainement nous avons cherché ce nom dans les romans et les chroniques de la fin du moyen âge, ainsi que dans les poésies françaises du seizième siècle, nous ne l'avons rencontré nulle part. La forme des caractères qui pour cette inscription diffère entièrement de celle des légendes, nous fait croire à une facétie ajoutée après coup et postérieure aux peintures d'un certain nombre d'années.

Le sujet du panneau qui suit représente des personnages nus

sonnant de la trompette, ainsi que d'autres à demi vêtus portant des lauriers, qui entourent un jeune guerrier monté sur un cheval blanc caparaçonné, dont le fronteau est orné d'une corne de licorne. Sur un phylactère placé à la gauche de la tête de ce jeune guerrier on lit cette inscription :

Le petit Jules Cesar filz dudict empereur lequel il eut de la royne Cleopatra seur de Ptolomée roy de égipte. Au bas du sujet se trouve la légende :

Comment plusieurs joueurs de instruments et principalement deux égiptiens de la haulte égipte sonnoyent de trompes devāt... selon la coustume de leur pays. L.

L'usage voulait, il est vrai, que les fils qui avaient atteint l'âge mûr suivissent à cheval leur père dans son triomphe; mais de là à faire figurer dans le cortége ce fils appelé Césarion, que César passait pour avoir eu de la reine Cléopâtre, l'idée nous paraît au moins singulière. Quelques auteurs anciens, dit Suétone, ont écrit que ce fils lui ressemblait par la figure et la démarche, et Antoine affirma dans le Sénat que César l'avait reconnu, en citant le témoignage de Martius et d'Oppius, amis de César. Oppius crut le fait assez grave pour devoir le réfuter, et il publia un écrit qui avait pour titre : *Preuves que le fils de Cléopâtre n'est pas fils de César*. Étant donné les mœurs de Cléopâtre, il nous paraît douteux que César ait reconnu ce fils. La reine d'Égypte obtint cependant pour lui le titre de roi des Triumvirs. On sait qu'il fut mis à mort par Octave devant la statue de César, après la bataille d'Actium. Il est supposable que l'artiste des peintures de Gisors n'avait pas été chercher si loin, ce qui explique la présence de Césarion dans son triomphe de César. Le panneau dont nous venons de décrire le sujet est incomplet du côté droit; il en est de même de celui du haut qui le surmonte, et par lequel nous continuerons notre description de la seconde frise. Sur ce panneau du haut, des soldats portent les aigles romaines, des étendards et des bannières, ainsi que les tablettes avec les lettres S. P. Q. R. (Senatus Populus Que Romanus). Au bas du sujet, cette légende :

Comment ledit Cesar faisait porter par excellence et triumphe les enseignes et bannières par luy obtenues cōtre les enemys avec

les despouilles diceulx qu'il avait mys en sa subjectiō ce que portait et plusieurs soldars couronnés de laurier cheminans en très bonne et noble ordōnāce. E.

Le sujet suivant représente des légionnaires portant sur un brancard (ferculum) des riches pièces d'orfévrerie magnifiquement ciselées, ainsi que des enseignes et des trophées militaires. Des couronnes de laurier sont suspendues sur la tête de ces légionnaires, comme marques d'honneur, remportées par eux. Au bas du sujet, on lit cette légende :

Come ledict Cesar faisait porter vaisselle dor et dargent plains de trésor du pays de Gaule, or monnoyé pierreries tres riches, ainsy que triumphant puissant domināt sur tous par gens courronnez de laurier en signe de triumphe et excellence. D.

Une partie de ce sujet et de celui qui vient après s'est trouvée détruite par un placard qui fut appliqué anciennement contre les peintures et dont la découverte eut lieu en même temps qu'elles. On crut un instant que ce placard pouvait renfermer un trésor, mais ce ne fut qu'une déception, car la cachette était vide.

Le panneau qui reste à décrire montre également des soldats portant sur leurs épaules la représentation des palais conquis, ainsi que l'image des forteresses et des tours prises sur les ennemis. Au bas du sujet, ainsi que cela existe pour tous les autres, une légende dans un cartouche :

Come ledict Cesar foisoit magnifiquemēt porter devant luy, par figures, les batailles tours palays et aultres forteresses qu'il aīt cōquis sur les ennemis, par plusieurs souldars courronnez de laurier et mélodieusemēt emportait la figure de la déesse Vénus. G.

Ce dernier sujet était sans doute représenté sur la partie du panneau qui manque, l'artiste ayant fait allusion à cette prétention, émise par César lui-même, qui se disait descendant de Vénus. Il prononça en effet ces paroles, lorsqu'il fit l'oraison funèbre de sa tante : « Mon aïeule était descendante d'Ancus Martius, la tige des rois de Rome, la *gens Julia* à laquelle appartient ma famille descend de Vénus, il y a donc dans notre famille et la sainteté des rois si puissants et la majesté des dieux, qui sont maîtres des rois. »

Nous avions indiqué en commençant que les lettres placées au bas des sujets sur les peintures de Gisors étaient disposées par ordre alphabétique. Cette remarque nous a permis de constater avec regret, par le nombre de lettres qui manquent, que plusieurs des sujets avaient disparu.

En effet, les deux frises superposées ayant été raccourcies sur leurs extrémités, deux des panneaux décoratifs se sont ainsi trouvés détruits sur le côté droit et quatre autres sur le côté gauche.

La description de ces peintures terminée, il nous reste à rechercher à quelle école elles se rattachent et à quelle source l'artiste a emprunté les légendes qui les accompagnent.

Pour découvrir d'abord l'origine de ces légendes, nous devrons recourir à quelque roman de la vie de César. Parmi les divers manuscrits du treizième siècle qui se rapportent à ce personnage, il existe à la Bibliothèque nationale une traduction libre, écrite en vers, de la *Pharsale* de Lucain par Jacot de Forest (Fonds français, n° 1457). La forme des caractères paléographiques indique bien la fin du treizième siècle, mais en tête de ce manuscrit se trouve une miniature représentant un *Triomphe de César,* sur laquelle l'examen de certains détails permet de le considérer comme étant du quatorzième siècle. Il y a là déjà un point de départ dans nos recherches, mais nous ne mentionnons ce manuscrit qu'à titre de document, car nous croyons qu'à la fin du treizième siècle et au quatorzième siècle l'influence du roman antique avait complétement disparu dans la décoration. C'est plutôt aux compilations de Tite-Live, de Suétone, de Lucain et de Salluste, d'une époque plus rapprochée de nous, qu'il est nécessaire de recourir pour retrouver la forme littéraire de ces légendes placées au bas des peintures de Gisors. Une compilation manuscrite du quinzième siècle, des auteurs que nous venons de citer (n° 20312, fonds fr. Bibl. nat.), nous semble déjà s'en rapprocher. Il nous faut cependant entrer dans la période de l'imprimerie pour rencontrer un exposé des sujets à peu près analogue à celui des légendes qui nous occupent. Nous citerons notamment la compilation imprimée à Paris le 22 décembre 1490, par Pierre Le Rouge, pour Antoine Vérard, nom cher aux bibliophiles. Cet incunable a pour titre: « *Lucan suétoine et saluste en françois.* » Les sommaires des chapitres ont une rédaction qui rappelle celle des légendes des peintures

de Gisors. Un certain nombre débute par une tournure de phrase analogue à celle-ci : « Comment César fut receu à tous ses triūphes en la cité de rome, et des nouuelles ordōnāces qu'il y fist. Commēt Julius César ala en lisle de Rhodes, etc. »

Nous avons tout lieu de croire que les légendes des peintures de Gisors se rattachent à quelque compilation imprimée dans le goût de celle d'Antoine Vérard, en admettant même que celle-ci ait pu servir de thème à leur composition.

Si nous passons maintenant à l'étude des peintures, en cherchant à les rattacher à une influence quelconque, il ne nous paraît pas douteux qu'elles appartiennent à l'école de Fontainebleau. On y rencontre en effet le style italo-français dans l'allure élancée donnée aux personnages ainsi que dans le caractère des figures. Nous avons tout lieu de les attribuer à quelque élève du Primatice ou de Niccolo dell' Abbate, venu de Fontainebleau. Si nous remontons plus haut dans nos recherches, nous ajouterons qu'après avoir vu la plupart des triomphes allemands et italiens des quinzième et seizième siècles, il nous paraît résulter de cette étude que le triomphe de César par Mantegna a dû exercer une certaine influence sur l'esprit de l'artiste qui a exécuté celui de Gisors. Certes ce dernier est loin d'avoir atteint dans son sujet cette façon si élevée d'interpréter l'antique et cette expression des physionomies si accentuées dans la fermeté de leurs plans. Certains détails néanmoins nous montrent de temps à autre une inspiration peu éloignée de l'œuvre du grand maître italien. Nous n'irons pas jusqu'à dire que l'artiste de Gisors avait été à même d'étudier ces merveilleux cartons de Mantoue, qui se trouvent actuellement à Hampton-Court; mais quelques gravures de cette œuvre avaient certainement dû passer sous ses yeux, et il s'en est souvenu en exécutant ses peintures. On sait du reste que dès le commencement du seizième siècle, cette œuvre de Mantegna avait été déjà répandue par la gravure. Loin de vouloir reprocher à l'artiste de s'en être inspiré, nous eussions désiré qu'il l'eût étudiée davantage. On sent en effet chez le grand maître cette influence antique qui apparaît d'une façon si frappante, que l'on croirait voir une scène empruntée aux bas-reliefs de l'arc de Titus.

Un soin extrême a présidé à l'exécution des détails subordonnés cependant à l'ensemble qui brille par une richesse de conception

et une sûreté de dessin remarquables. Les contrastes, habilement menagés, nous font voir le vainqueur coudoyant le vaincu, l'esclave marchant à côté des reines et des rois, les richesses conquises mêlées aux étendards et aux aigles romaines, et cette énergie redoutable peinte sur les visages des guerriers, tempérée par le charme répandu sur les femmes et sur les enfants, qui rappelle presque la grâce du Corrége. On comprend l'appréciation de Vasari en parlant de cette œuvre : « Che è la migliora cosa che lavorasse mai. »

Si l'artiste des peintures de Gisors a pu être impressionné par l'œuvre de Mantegna, il en est cependant resté peu de traces dans sa composition. L'exécution trop sommaire dans certaines parties de son œuvre, en a affaibli l'ensemble, qui sent plus le métier que la recherche dans l'art. C'est surtout une peinture décorative et qui, par son aspect, n'est plus que le reflet d'une école dont le Primatrice est le chef. On sait du reste quelle fut l'influence de ce maître sur la décoration de son temps : il avait sous lui tant d'habiles hommes, nous dit Félibien, que tout d'un coup il parut en France une infinité d'ouvrages d'un meilleur goût que ceux qu'on avait vus précédemment. Malheureusement la plupart des peintures de cette époque ont disparu. Sauval nous dit, en effet, que la reine Anne d'Autriche, à son avénement à la régence, fit brûler, à Fontainebleau, pour plus de cent mille écus de peintures, qui lui paraissaient contraires à la décence : c'est ainsi qu'un grand nombre d'œuvres remarquables auront été détruites pour obéir à un sentiment de pudeur exagérée.

Il nous reste à rechercher, en terminant, dans quelles circonstances et à quelle époque ces peintures de Gisors ont pu être exécutées.

En 1528, François Ier érigea le domaine de Gisors en comté : ce fut en faveur de sa cousine Renée de France, la fille de Louis XII et l'épouse d'Hercule II d'Este. La reine sa mère se consolait de ce que la nature ne lui avait pas prodigué ses charmes extérieurs en disant : « L'amour qui s'attache à la beauté du corps passe comme elle ; celui qu'inspire la beauté de l'esprit ne passe point, car son objet est immortel. »

« Renée de France, écrivait Brantôme, était un esprit tout de feu... bonne et habile princesse, elle avoit un des bons esprits et subtils qui estoit possible. Elle avoit estudié et l'ay vü fort sçavante, discourir fort hautement et gravement de toutes scien-

ces, jusques à l'astrologie et la connoissance des astres. »

On sait également l'amour que cette princesse avait pour les lettres et les arts, et ses entretiens avec Marguerite de Navarre. Pendant quelque temps elle eut pour secrétaire Clément Marot, ce buriniste de la langue française, que La Fontaine seul devait dépasser plus tard en esprit et en bonne humeur. Marot fit même une imitation de Catulle à propos de son mariage avec le duc de Ferrare. Ce dernier s'était entouré des hommes les plus distingués dans les arts. Un membre de cette famille, le cardinal de Ferrare Hippolyte d'Este, habita longtemps la France, et c'est lui qui fit bâtir, par Serlio, ce bel hôtel qui se trouvait à Fontainebleau en face du palais même, et dans lequel le Primatice avait exécuté des peintures. Guilbert nous dit que l'hôtel de Ferrare, dont l'entrée faisait face au château de Fontainebleau, possédait une salle de bain ornée sur son plafond de quelques peintures à l'huile de l'abbé de Saint-Martin, dit le Primatice, pareilles à celle de la voûte de la galerie d'Ulysse. Ces peintures ont disparu aujourd'hui. Habituée à vivre dans cette brillante cour artistique et littéraire de Ferrare, il ne serait pas impossible que la femme d'Hercule II d'Este ait été pour quelque chose dans la commande des peintures de Gisors. Après la mort de son mari, elle revint en effet en France, pour se fixer à Montargis, qu'elle embellit par les constructions qu'elle y fit édifier.

Les revenus importants que lui procurait son comté de Gisors devaient sans doute l'appeler de temps à autre dans cette ville. La distance qui sépare Montargis de Gisors ne pouvait guère être un obstacle, et d'ailleurs Fontainebleau n'était-il pas une des étapes du voyage? Il n'y aurait rien d'invraisemblable que la princesse ait emmené un jour avec elle un artiste venant de cette dernière résidence pour embellir Gisors. Nous entrons ici, toutefois, dans le chapitre des hypothèses, aucun document n'étant encore venu nous éclairer sur l'origine de ces peintures, qui pourraient aussi bien avoir été commandées par François Ier, ou peut-être même par Henri II[1].

Nous avons parcouru le manuscrit du dix-septième siècle de

[1] En consultant les *Comptes des bâtiments du Roi* de 1528 à 1571 (relevés par le marquis Léon de Laborde), on trouve en effet la trace d'un nommé Pierre Moreau, *maistre des œuvres de maçonnerie pour le Roy au bailliage de Gisors*, qui mourut

Robert Denyan sur l'histoire politique et la création de Gisors; il ne nous a rien appris sur ce sujet. Les Archives de la Seine-Inférieure et de l'Eure sont également restées muettes sur ce point. Quant aux titres de propriété du possesseur actuel de la maison, où se trouvent les peintures, ils ne remontent qu'au commencement du dix-septième siècle et ne renferment aucun détail intéressant à noter.

L'absence de documents nous oblige donc à une certaine réserve qu'il convient de garder, jusqu'à ce que de nouvelles recherches aient été plus fructueuses. Nous avons fait tenter plusieurs essais pour obtenir une reproduction photographique des peintures de Gisors; outre qu'elles ne sont pas suffisamment éclairées, actuellement, la présence des jaunes et des rouges en très-grande quantité rend l'opération fort difficile et nous a empêché jusqu'ici d'arriver à un résultat satisfaisant.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'intérêt que présentent ces peintures nouvellement découvertes; si l'on peut différer d'opinion sur leur mérite artistique et sur leur origine, elles n'en restent pas moins un des spécimens fort rares d'une époque et d'un art dont il reste peu de traces en France. C'est surtout à ce titre que ces peintures nous ont paru valoir la peine d'être signalées, et nous avons l'espoir qu'un jour où l'autre elles seront recueillies par une de nos collections publiques qui en assurera ainsi la conservation.

Gaston Le Breton,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts et du Comité des Travaux Historiques.

vers 1544. « Et premièrement : A maistre Pierre Moreau, maistre des œuvres de maçonnerie pour le Roy nostre sire au bailliage de Gisors, la somme de cent livres tournoys pour partie et advencement de la maçonnerie par luy faicte en la dicte maison ainsi qu'il est à plain déclairé par le marché de ce faict avecques le dict Moreau et lesdicts marguilliers; en dacte du mercredi. » Publié par la Société de l'histoire l'art français, t. II, p. 290, Paris, 1880. On sait que le grand-conseil fut convoqué à Gisors en 1534, et qu'il y fonctionna jusqu'au 1er novembre suivant; mais rien ne prouve cependant que François Ier soit venu à cette époque dans cette ville.

Henri II, visitant Gisors le 25 décembre 1555, se montra très-satisfait de l'accueil qu'il y reçut et permit à cette ville d'ajouter à ses armes trois fleurs de lys. On pourrait presque se demander si les peintures en question n'auraient pas été exécutées à l'occasion du passage de ce prince dans cette ville, où il fut accueilli avec tant d'enthousiasme.

XV

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES TRAVAUX DES SCULPTEURS VERBERCKT ET FRANCIN POUR LA PLACE ROYALE DE BORDEAUX,

De 1733 à 1751.

L'histoire exacte des constructions monumentales de Bordeaux au dix-huitième siècle est encore à faire, disions-nous ici l'an dernier, et pour appuyer cette énonciation, les documents ne manquent pas. A ceux que nous avons déjà publiés nous venons ajouter quelques nouvelles pages de la correspondance de l'intendant Tourny, ce rénovateur de la cité bordelaise, pages qui feront connaître la participation que prit à l'embellissement de la place Royale de Bordeaux, après Jean-Baptiste Lemoyne, un autre sculpteur du Roi, peu connu, et qui n'a jamais été cité dans les descriptions des hôtels de la Douane et de la Bourse, élevés sous la direction des Gabriel.

Verberckt, dont le nom révèle une origine étrangère, est l'auteur, entre autres, de plusieurs sculptures qui décoraient le château et les jardins de Versailles et le château de Ménars, près de Blois; il fut reçu en 1733 agréé de l'Académie de peinture et de sculpture, mais ne devint jamais académicien en titre, quoiqu'il vécût jusqu'au 10 décembre 1771. Jacques Verberckt ne possédait pas une habileté de premier ordre comme statuaire, mais il avait une grande science d'ornemaniste, et nous ne serions pas surpris qu'il eût aussi beaucoup de savoir faire pour profiter du talent de plus habile que lui, mode d'habileté qui se rencontre bien souvent et qui ne se perdra jamais.

Cependant, il faut le reconnaître, Verberckt aurait pu faire un plus mauvais choix pour ses collaborateurs, et les Bordelais doivent lui savoir gré que, sur ses instances, M. de Tourny ait accepté pour l'achèvement de l'ornementation de la place Royale de

Bordeaux le statuaire Claude Francin, élève et neveu des Coustou, premier prix de Rome en 1730, néanmoins incomplétement représenté au Louvre par une statuette de soixante-cinq centimètres de haut qu'il donna à l'Académie pour sa réception.

Les ouvrages principaux de Francin, comme ceux de tant d'autres artistes de talent, ne se trouvent pas à Paris, et voilà pourquoi les auteurs des dictionnaires biographiques, qui se sont figuré que tous les renseignements se puisaient sur les bords de la Seine, donnent parfois des notices incomplètes et souvent erronées, ce qui est advenu dans le cas présent. Nous venons donc apporter, sur les incidents qui amenèrent à Bordeaux Claude Francin, quelques documents inédits et sincères, bien qu'ils soient de provenance gasconne.

Pour rattacher les faits qui vont suivre à l'ensemble des travaux de la place Royale de Bordeaux, il est utile de redire que ce fut en 1728 que les membres de la Jurade formèrent le projet de faire construire une place sur le port de la ville et d'y élever la statue du Roi. Cette délibération fut homologuée par arrêt du Conseil du 7 février 1730.

Les dates qui viennent d'être données indiquent bien l'époque où les travaux furent définitivement arrêtés, mais il y aurait à faire l'historique de l'avant-projet, où se dévoileraient bien des incidents ignorés et la preuve de la participation d'administrateurs et d'artistes dont on ne soupçonne pas l'ingérence en cette affaire; nous y reviendrons peut-être un jour.

Reprenons donc l'état officiel de la marche des travaux. Jacques Gabriel, architecte du Roi, s'était transporté à Bordeaux dès 1729, où il avait dressé des plans pour la construction des bâtiments de la place Royale et la formation de la susdite place pour y poser une statue équestre de Sa Majesté. « Le 9 janvier 1731, M. Gabriel, « contrôleur général des bâtiments du Roy, stipulant pour mes- « sieurs les sous-maire et jurats de la ville de Bordeaux, passe « une police à Paris avec les sieurs Lemoyne père et fils, sculp- « teurs ordinaires du Roy, par laquelle ils s'engagent dans quatre « ans de livrer la statue équestre du Roy en bronze, conformé- « ment au devis du sieur Gabriel, pour toute fourniture quelconque « et main d'œuvre, moyennant la somme de 130,000 livres. »

Le 8 août 1733, fut posée solennellement la première pierre

du piédestal, et le 12 août suivant, Verberckt, sculpteur ordinaire des bâtiments du Roi, fut déclaré adjudicataire des ouvrages de sculpture en pierre de Taillebourg à faire pour la place Royale de Bordeaux.

Une partie de ces ouvrages, exécutés par Verberckt et Vanderworth [1], furent réglés par M. Gabriel le 11 septembre 1743; ils comprenaient les sculptures du fronton de l'Hôtel des Fermes (aujourd'hui la Douane) et les autres sculptures tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du monument. Puis les travaux furent interrompus et ne reprirent que huit ans plus tard, après l'érection de la statue du Roi. C'est à propos de la reprise des ouvrages de sculpture, alors sous la direction supérieure de Jacques-Ange Gabriel le fils, l'auteur des pavillons de la place de la Concorde, à Paris, qu'eut lieu la correspondance suivante [2] :

Lettre de M. de Tourny, intendant de Bordeaux, à M. Gabriel fils, premier architecte du Roi, à Paris.

« Ce 16 juin 1747.

« La Bourse de Bordeaux s'avance, Monsieur; nous aurions besoin pour les scultures du sieur Verbek (*sic*) qui en a l'adjudication, vouderiez-vous bien prendre la peine de nous l'envoier, ainsi que le sieur Vœndrevet (*sic*) qui a commencé à travailler avec luy.

« J'ay oublié à vous demander les devis en détails estimatifs de la porte du Chapeau-Rouge. Je vous prie de me les envoier.

« Le sieur Portier [3], sur ce qu'il n'a point reçu de réponse de vous à plusieurs lettres quil a eu lhonneur de vous écrire, a prétendu que vous ne soiez faché contre luy; je crois que mes difficultés sur différens objets ny aissent (*sic*) donné occasion; je vous assure quil ny a point eu de part, et quelles sont seulement leffet de l'attention que je donne à ce que les choses qui se font sous mes yeux aient toute la perfection que mes faibles lumières y peuvent procurer; ne luy en sachez, je vous prie, aucun mauvais gré ny à moi non plus. Il vous est tres sincerement attaché et personne ne shonore dêtre plus... » (Le reste manque.)

(Minute de la main de Tourny.)

[1] Nés à Anvers; Vanderworth eut le premier prix de Rome en 1728.

[2] *Archives de la Gironde*, fonds de l'Intendance, série C. Portefeuille n° 1190.

[3] Ingénieur-architecte, inspecteur des travaux de la place Royale, mort à Bordeaux, vers 1762.

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« Rép. le 30 juillet.

« MONSEIGNEUR,

« Selon que me l'a dit M. Gabriel, Votre Grandeur seroit dans le dessein de faire travailler aux ouvrages de sculpture qui regardent la Bource de Bordeaux, et m'a proposé de m'en charger, comme celui qui a fait tout ceux de la place Royale; j'ay l'honneur de vous représenter sur cela, Monseigneur, que la saison étant aussi avancée qu'elle l'est, il seroit difficile que ce fut dans le restant de cette année, ou il ne pouroit guère y avoir que deux mois à travailler, à cause des grands vents qui reignent à Bordeaux, pendant l'automne, car les gens que j'y envoirois ne pouroient y arriver que dans le commencement d'aoust pour le plutôt, de sorte qu'il leur faudroit passer tout l'hiver à rien faire, ce qui me seroit d'un très grand prejudice, d'autant qu'il les faudroit payer pendant tout ce tems là comme si ils avoient travaillez. Or, la mediocrité du prix de ces ouvrages ne scauroient me donner le moyen de suporter de telles depences.

« Ainsi, Monseigneur, j'espère que vous ne trouverez pas mauvais que je differe jusqu'au printems prochain, pendant le quel tems je m'ocuperay a faire les desseins et les modeles necessaires a l'execution de ces ouvrages.

« Je suis, avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 14 juillet 1747. »

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verberckt, sculteur* (sic).

« A Bordeaux, ce 30 juillet 1747.

« J'aurois eu, Monsieur, grande envie que vous eussiez pu commencer dans ce tems cy les ouvrages de sculture qui sont à faire à la bourse de Bordeaux, mais d'abord que vous trouvez la saison trop avancée et que vous me demandez de remettre au mois de mars prochain, nous patientrons; peut-être seroit-il à propos que vous vinssiez vers le mois (de) janvier, la fin de ce mois là et celuy de février ont coutume d'être très beaux à Bordeaux. J'espère que d'icy là vous aurez préparer tous les dessins des trois frontons ou doivent être les principaux objets de sculture.

« Je suis, Monsieur, parfaitement, votre très humble et obeissant serviteur. »

(Minute de M. de Tourny.)

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« Rep. le 28.

« MONSEIGNEUR,

« Votre Grandeur aïant eu la bonté de m'accorder jusqu'au printems prochain pour me rendre à Bordeaux et y faire commencer les ouvrages de la Bourse, desquels je suis adjudicataire, j'ay cru me pouvoir tranquiliser la dessus; cependant, selon que M. Gabriel me l'a dit, le sieur Vernet, sculpteur de Bordeaux, doit faire, par vos ordres, les ornements du pan-coupé de la place Royale. J'ay sçu d'ailleurs, par des lettres qui m'ont été écrites, que le dit sieur Vernet prétend tout faire, et qu'il avoit déjà attaquer la plus grande partie des ouvrages de la Bourse. Il n'y a point d'aparence, Monseigneur, que le tout soit par votre ordre, en ce qu'il y a dans ces ouvrages plusieurs morceaux qu'ils sont fort au dessus de la portée de ce sculpteur. Ainsi, je suplie Votre Grandeur de vouloir bien lui faire deffendre d'aller plus loin que le dit pan-coupé, vu le droit de mon adjudication, et si vous voulez absolument, Monseigneur, que l'on travaille à ces ouvrages pendant cet hiver, faites moi la grace de me l'ordonner et j'envoyeray au plutôt les mêmes personnes qui ont déjà travaillé, sur mes deissins et mes modèles, tant aux ouvrages de la place Royale que de ceux de la Douane, desquelles personnes je suis sur, et j'irois alors au commencement du printems, pour travailler moi-même aux morceaux les plus importants de ces ouvrages.

« Jatendray vos ordres sur ce cy, Monseigneur.

« Je suis avec un profond respect,

« Votre très humble et tres obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 31 octobre 1747. »

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verbercke, chez M. Gabriel, au Louvre à Paris.*

« Bordeaux, le 28 novembre 1747.

« Les ouvrages de sculture dont jay, Monsieur, chargé le sieur Duvernet (*sic*), sculteur de Bordeaux, ne consistent qu'aux testes, consoles, agraffes, chapiteaux et vases, objets d'une trop petite conséquence pour que vous les fissiez par vous mesmes. Je vous ay réservé les frontons, les enfants au-dessus des avant-corps, et les trophées pour lesquels je compte que vous prendrez la peine de venir au mois de mars prochain, comme vous me lavez marqué. Cette division a pu, Monsieur, d'autant plus se faire qu'il était instant qu'on travaillât aux petits ouvrages de la

première espèce pour mettre la Bourse et les maisons baties en état d'habitation et que d'ailleurs le prix de chacun des morceaux que vous avez à travailler est déterminer par l'estimation de M. Gabriel; aparament que vous aménerez avec vous quelques autres bons sculteurs pour vous aider à aller plus vite.

« Je suis, Monsieur, parfaitement votre. »

(Minute de M. de Tourny.)

Au dos de cette lettre, de la main de Tourny, se trouve cette note :

« VENDREVET.

« Les tetes, les consoles, les agrafes et les chapiteaux, les vases, les frontons, les enfants au dessus des arcades des avant-corps et les trofées. »

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« MONSEIGNEUR,

« Jay l'honneur de vous dire que contre ce que j'esperois je ne pourroy aller cette année à Bourdeaux, ainsi que je l'avois promis, à cause des ouvrages qui me sont survenus icy pour le service du Roy et auxquels on m'ordonne de me mettre au plutôt. Mais, Monseigneur, si vous vouliez accepter en ma place le sieur Francin mon associé, qui est un homme de beaucoup de mérite, je suis fort assuré que vous en seriez content, car il a très bien étudié sa profession, tant à Rome où il a été à la pension du Roy que chez MM. Coustou ses oncles; d'ailleurs il est de l'Académie royale de peinture et sculpture, où il a été reçu avec distinction. De plus, c'est lui qui a fait ce qu'il y a de mieux, pour la sculpture, aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, qui sont des ouvrages de la nature de ceux qui regardent la place Royale de Bourdeaux, et M. Gabriel connaissant ce que vaut le dit sieur Francin, doit avoir l'honneur de vous en écrire à cette occasion. Si vous agréé, Monseigneur, qu'il aille faire ces ouvrages, il partira aussitôt, et, en ce cas, je le chargeray de ma procuration, afin de pouvoir donner des reçus des sommes que vous voudrez bien lui ordonner, à mesure que les ouvrages se feront, car il en aura besoin pour le payement des ouvriers qui iront avec lui.

« J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien lui confier en même tems les ouvrages que le sieur Vernete (*sic*) n'aura point commencé, comme étant compris dans les droiz et marchez que j'ay faits, cela nous dedommagera en partie des fauts frais du voyage.

« Si vous vouliez lui accorder aussi, Monseigneur, les deux groupes de pierre qui sont à faire sur les deux pieds droits de la grande grille de la porte du Chapeau-Rouge, je suis assuré que vous seriez satisfait de ce cy

comme du reste, et que comme il feroit les models, sur le lieu, vous pouriez juger facilement alors ce que deviendroit l'ouvrage, dans la pierre.

« J'ai l'honneur d'estre avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 29 mars 1748. »

« *Du même au même.*

« MONSEIGNEUR,

« J'ay eu l'honneur d'écrire à Votre Grandeur, il y a environ un mois, pour lui représenter l'impossibilité où j'étois d'aller cette année à Bordeaux, a cause des ouvrages dont je suis chargé icy pour le service du Roy, et j'avois l'honneur de la suplier en même tems de vouloir bien agréer en ma place le sieur Francin, mon associé, homme très-capable, des ouvrages qui restent à faire à la place Royale. J'espérois que Votre Grandeur voudroit bien me faire sçavoir a quoi nous devions nous en tenir la dessus, vu qu'il faudroit partir au plutôt si la chose devoit avoir lieu, de sorte que nous sommes dans une attente, à cet égard, qui devient préjudiciable à nos affaires, ne schachant a quoi nous determiner. Faites-moi donc la grace de me faire dire, Monseigneur, ce que nous devons espérer la dessus, pour que nous ne restions pas plus longtems dans l'incertitude où nous sommes.

« J'ay l'honneur d'estre avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 19 avril 1748. »

Cette lettre de rappel décida M. de Tourny à se montrer favorable à la proposition qui lui était faite, mais le passage de la lettre suivante prouve que l'habile intendant ne voulait pas se prononcer sans prendre l'avis de l'architecte Gabriel et sans obtenir l'assurance que le changement d'artiste ne motiverait pas une augmentation de dépense.

« *Extrait d'une lettre de M. de Tourny à l'architecte Gabriel fils.*

« Le sieur Verberchk avoit promis de venir au mois de mars dernier pour travailler à la sculpture de la place Royale et de la Bourse, mais des

affaires l'en ayant empêché, il m'a proposé d'envoyer à sa place le sieur Francin, qu'il dit son associé et homme capable. Je vous avoue, Monsieur, que la diminution des fonds de la ville par la circonstance des temps et les dépenses que la misère exigeoit m'avoient détourné d'entrer dans la proposition, pour remettre cet objet à une autre année; mais la paix changeant la face des choses, voulez-vous bien que je vous demande si le sieur Francin a une habileté qui puisse remplacer celle du sieur Verberchk, et en ce cas je vous serai obligé de lui dire qu'il faut partir.

« J'ay l'honneur, etc. »

(Minute dictée par M. de Tourny.)

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verberchk, sculpteur, chez M. Gabriel.*

« 21 May 1748.

« Les circonstances malheureuses des tems ayant, Monsieur, apporté beaucoup de diminution au courant des revenus de la ville de Bordeaux, qui d'ailleurs était obligée de faire de grandes dépenses à l'occasion de la misère..., je netois pas fâché que vous ne pussiez pas vous rendre icy pour la sculture tant de la place Royale que de la Bourse. Et ces raisons m'ont empêché d'entrer dans la proposition que vous m'avez faite de nous envoyer à votre place le sieur Francin, que vous me dites votre associé et homme capable. Mais la paix changeant tout de face, si l'habileté du sieur Francin est capable de remplacer la votre, sur quoy j'en écris à M. Gabriel, il pourra suivant ce qu'il luy dira partir pour ce pays cy, et le plustot sera le mieux. Je suis, Monsieur, véritablement votre tres humble et obéissant serviteur. »

(Minute de M. de Tourny.)

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« MONSEIGNEUR,

« J'ay l'honneur de vous faire mes tres humbles remerciements à l'occasion du sieur Francin, que vous avez bien voulu agréer pour faire à ma place les ouvrages de Bordeaux, dont jetois chargés. Je compte que vous aurez lieu d'estre comptant de lui. M. Gabriel doit avoir l'honneur de vous en écrire.

« Ledit sieur Francin est parti hier, conformément aux ordres que vous avez bien voulu m'en donner, et j'espère, Monseigneur, que vous

voudrez bien le protéger dans cette affaire, tant pour les fonds nécessaires que pour lui faire donner tout ce qu'il pourra avoir besoin d'ailleurs, ordonnant aux entrepreneurs de maçonnerie de le faire échafauder solidement à mesure qu'il en aura besoin.

« J'ay lhonneur d'estre avec tout le respect possible,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 5 juin 1748. »

Francin ne dut arriver à Bordeaux que vers le 10 juin 1748, car il fallait alors cinq ou six jours de route pour effectuer, par les moyens les plus prompts, le voyage de Paris à Bordeaux. Dès son arrivée, il dut s'occuper des frontons de l'hôtel de la Bourse, d'après des motifs fournis par Verberckt, mais qui pourraient bien avoir été composés par des dessinateurs de l'École de Charles Cochin [1]. Puis, aux travaux des frontons, payés 2,600 liv. chacun, succédèrent d'autres ouvrages : groupes d'enfants, trophées d'armes, mascarons historiés et toutes les sculptures purement ornementales, auxquelles le statuaire ne dut prendre part qu'en qualité de directeur de l'entreprise. Suivant un mémoire détaillé, la totalité des sculptures de la place Royale s'éleva, « y compris 660 liv. pour les voyages de Francin et de ses compagnons », à la somme de 26,660 liv.

En outre des ouvrages qui étaient la suite de l'adjudication passée à l'intendance de Guienne le 12 août 1733, et qui furent terminés le 17 août 1751, le statuaire Francin entreprit pour son compte personnel d'importants et de nombreux travaux qui le retinrent à Bordeaux jusqu'en 1765.

Nous ne rédigerons pas aujourd'hui la nomenclature ni l'analyse de ces œuvres, nous bornant à rappeler les deux grands bas-reliefs en marbre qui décoraient le piédestal de la statue de Louis XV, par Lemoyne, bas-reliefs habilement exécutés, miraculeusement

[1] Dans son étude sur le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, lue à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne, en 1882, M. Gaston Le Breton a judicieusement rappelé la participation anonyme que Charles Cochin a prise à plusieurs œuvres de nos grands statuaires, et nous avons signalé sa collaboration à la gravure de Nicolas Dupuis.

conservés et déposés encore dans un humble et sombre réduit de l'hôtel Jean-Jacques Bel, réduit pompeusement appelé MUSÉE DES ANTIQUES!

Les travaux de Francin ont popularisé sa mémoire dans le monde des amis des arts et des artistes bordelais. Voilà pourquoi un de nos anciens maires, M. Henry Brochon, voulant acquitter une dette de reconnaissance envers le statuaire habile qui a pris une large part à l'embellissement de la cité, a donné le nom de Francin à l'une des rues de Bordeaux.

Mais tout en mettant en relief les œuvres de l'élève et du neveu des Coustou, nous tenons à faire revivre le nom de Verberckt, le sculpteur qui coopéra également, quoique d'une façon moins importante, à la décoration de la place Royale de Bordeaux, et dont le souvenir était pour ainsi dire effacé.

En agissant ainsi, nous rétablissons la vérité des faits, et nous mettons en pratique cette équitable devise : *Chacun le sien.*

Charles MARIONNEAU,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts ; correspondant de l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

XVI

MATÉRIAUX
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE.

La céramique, l'art de pétrir, de façonner la terre et de la durcir ensuite par la cuisson, était connue des Gaulois, et il ne paraît pas douteux que cette fabrication ait été pratiquée à une époque reculée dans la Brie, où l'on retrouve fréquemment des spécimens de poterie gauloise ou gallo-romaine, des amphores, des vases funéraires, des pièces communes destinées aux usages domestiques, les uns en terre rouge ornementés en relief, les

autres recouverts d'une couche noire ardoisée. Toutefois, il serait difficile de déterminer les endroits où l'on fabriquait chez nous ces produits, dont la trace se rencontre presque partout où l'on exécute des fouilles.

Sur certains points on a également découvert des poteries du Moyen Age dans des tombeaux des treizième et quatorzième siècles, ou des carreaux émaillés de la même époque. Mais la preuve que ces objets ont été fabriqués dans telle ou telle localité fait défaut, et si l'on connaît quelques fours très-anciens, on sait qu'ils ont servi à cuire la tuile ou la chaux; des conjectures seules conduisent à penser qu'ils ont pu servir à la cuisson de la poterie à une époque antérieure.

Sans remonter aussi loin, j'ai l'intention de jeter un coup d'œil sur les ateliers où la céramique, devenue un art moins grossier à partir de la Renaissance, réapparut dans la Brie et le Gâtinais, c'est-à-dire dans la contrée qui forme aujourd'hui le département de Seine-et-Marne.

Ce fut d'abord à la porte du château royal de Fontainebleau, à Avon, qu'on s'est livré à ce genre de production au seizième siècle; mais ce n'est que plus tard, — lorsque Louis XIV abandonnant la vaisselle plate eut mis à la mode la vaisselle de faïence, — qu'on vit se multiplier les fabriques de poterie, de faïence et de porcelaine, peu prospères chez nous, puisque la plupart ont disparu peu à peu. Une seule a pris une grande extension, celle de Montereau-faut-Yonne, connue aujourd'hui du monde entier.

Après avoir consacré un souvenir rapide à chacune de ces fabriques, je terminerai en vous soumettant quelques renseignements inédits qui m'ont paru n'être pas sans intérêt pour l'historique de la célèbre manufacture de Sèvres.

I

COUP D'ŒIL SUR L'INDUSTRIE CÉRAMIQUE DANS LA BRIE ET LE GATINAIS.

Avon-Fontainebleau. — On sait comment la céramique prit une importance nouvelle au commencement du seizième siècle, par

les découvertes qui surgirent et les perfectionnements apportés aux poteries à relief et à figures coloriées, que des artistes éminents ne dédaignaient pas de fabriquer et que les princes s'envoyaient en présents [1].

C'est alors que le Florentin Girolamo ou Jérôme della Robbia et, après lui, Luca, son frère aîné, tous deux réputés comme sculpteurs et émailleurs, furent appelés à travailler pour le château de Fontainebleau, en même temps que les architectes, les peintres et les statuaires italiens; leur nom figure dans les comptes des bâtiments du roi et dans les actes de baptêmes et sépultures de la paroisse d'Avon, dont Fontainebleau dépendait alors, à côté de ceux de Nicolo dell Abbate, de Sébastien Serlio, du Rosso, du Primatice.

Jérôme della Robbia, à qui François Ier avait confié les travaux du château de Madrid, dans le bois de Boulogne, était devenu architecte; il ne délaissa pas cependant sa vocation de « tailleur d'images et émailleur » qui l'avait fait exempter d'impôts ainsi que son aîné. En 1536, nous voyons qu'on lui paye 250 livres pour un grand rond de terre cuite émaillée, entouré de feuillages, fleurs, fruits, grenouilles, lézards, destiné au portail du château de Fontainebleau [2].

Il avait huit enfants et s'était si bien installé dans notre région qu'il y maria une de ses filles, — Jeanne, — à Médéric de Donon, intendant des bâtiments et seigneur de Châtres en Brie.

Ne serait-ce pas à l'ancien atelier des frères della Robbia qu'on fabriquait encore sous Henri IV, à Avon-Fontainebleau, les terres cuites au vernis minéral dont Héroard, médecin du jeune dauphin Louis XIII, parle dans ses Mémoires?

En tout cas, Héroard nous atteste l'existence de cette fabrique d'où sont sortis la *Nourrice*, le *Joueur de vielle*, l'*Enfant sur le dauphin*, la *Samaritaine*, etc., qu'on a longtemps attribués à Bernard Palissy.

C'est là que travaillèrent Claude Bertélemy et Guillaume Dupré. Le nom de Dupré est assez connu. Quant à Bertélemy, natif de Blénod en Lorraine, il ne l'était pas il y a quelques années, quand j'ai eu l'occasion de signaler au Comité des travaux historiques les

[1] Félix Bourquelot. — *Patria;* arts plastiques.

[2] Comptes des bâtiments du Roi. — J. J. Champollion-Figeac, *le Palais de Fontainebleau*, p. 143.

lettres de naturalisation que lui accorda Henri IV, au mois de novembre 1602, « en considération, dit le Roi, des ouvrages qu'il nous a fait et fait journellement en notre maison et château de Fontainebleau ».

L'un et l'autre étaient les continuateurs de Palissy [1], ses élèves peut-être, dont on confond les œuvres avec les « rustiques figulines » du maître, comme il est arrivé pour les plats signés au style BB, en creux dans la pâte, pour la *Nourrice* et le *Groupe de limaçons* qui sont au musée de Sèvres, et pour un certain nombre de pièces portant le même monogramme, conservées soit au musée de Kensington, soit dans des collections particulières.

Cette marque a fait l'objet de recherches et a donné naissance à plusieurs mémoires. M. Grasset aîné (de la Nièvre) a publié une notice établissant qu'elle ne pouvait s'appliquer au célèbre potier agénois, mais il a laissé à d'autres le soin de découvrir l'auteur des pièces céramiques au double BB. M. Riocreux a déclaré qu'elles sortaient sûrement de la fabrique d'Avon, se basant sur ce passage du journal d'Héroard : « Le 24 avril 1608, la duchesse de Montpensier vient voir à Fontainebleau le petit duc d'Orléans, second fils de Henri IV, et lui mène sa fille âgée d'environ trois ans. Le petit prince l'embrasse et lui donne *une petite nourrice* en poterie cuite qu'il tenoit. »

L'auteur du *Guide de l'amateur*, Auguste Demmin, forcé de reconnaître que ce n'est point là l'œuvre de Palissy, crut voir dans la marque BB deux DD, qu'il considère comme la signature de Guillaume Dupré.

Enfin, M. Anatole de Montaiglon (*Revue des soc. sav.*) demande si les deux BB (car ce sont bien deux B, il n'y a pas à s'y méprendre) ne sont pas plutôt le sigle de Bertélemy de Blénod.

Cette fois, la véritable attribution paraît trouvée. En effet, l'une des séries de la collection d'autographes de M. Benjamin Fillon,

[1] La tradition prétend que Palissy aurait eu aussi un atelier à Avon-Fontainebleau. On sait qu'il est l'auteur d'un superbe plat ovale, dont l'intérieur représente une nymphe étendue au milieu des roseaux, le bras appuyé sur une urne d'où s'échappe l'eau d'une source : c'est la nymphe de Fontainebleau.

D'après M. Champollion-Figeac, Benvenuto Cellini a dû également habiter Avon, où il préparait des modèles en plâtre. C'est là qu'il aurait fait les douze apôtres en émail que la duchesse d'Etampes a envoyés de Fontainebleau à Anet après la mort de François Ier.

vendue en juillet 1879, comprenait un acte notarié signé trois fois par Bertélemy, le peintre émailleur, à la date du 6 février 1626, et le B initial de ces signatures authentiques est la reproduction fidèle de ceux qu'on retrouve sur la *Nourrice* du musée de Sèvres, aussi bien que sur le *Chien* du musée de Varzy (Nièvre) et sur la *statuette* du musée de Kensington.

La biographie de cet artiste étant inconnue, il n'est peut-être pas superflu de noter ici que l'acte du 6 février 1626 fait connaître que Bertélemy de Blénod était veuf de Suzanne Chupault, avec trois enfants, Antoine, Josias et Esther, celle-ci mariée au peintre Thibault Dumées. C'est la vente à Antoinette de Pons, veuve de Charles Duplessis-Richelieu, gouverneur de Paris, de sa maison de Fontainebleau, située dans la grande rue, proche de la cour du Cheval blanc.

Bertélemy vendait-il sa maison pour s'éloigner de Fontainebleau? Ou bien, s'il est mort dans cette ville, n'appartenait-il pas à la religion réformée, comme l'indiqueraient les prénoms d'Esther et de Josias, donnés à ses enfants? En tout cas, son décès n'est constaté sur les registres paroissiaux ni à Fontainebleau, ni à Avon.

Il n'était plus là assurément quand Antoine Cléricy, de Marseille, « ouvrier du roi en terre sigillée et émaillée », vint s'établir à Fontainebleau. Tout en poursuivant l'œuvre de Bertélemy et de Dupré, Cléricy créa une verrerie près de l'église d'Avon, au bout du parc de la seigneurie du Monceau, attenant au château du Roi, ainsi que nous l'apprend le Père Dan, trinitaire, dans son *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, publié en 1642[1].

Les registres paroissiaux fournissent les noms de quelques

[1] Cléricy, dont le nom figure dès 1618, pour 600 livres d'appointements, sur la liste des artistes et artisans des bâtiments du Roi, et qui résidait alors à Paris, avait obtenu de Louis XIII, en 1623, une place à la halle aux blés pour débiter ses poteries de terre. Cette concession fut renouvelée en 1648 pour « toutes sortes d'ouvrages en terre sigillée, fayances et verreries ». Le céramiste-verrier étant mort vers 1650, Suzanne Bertier, sa veuve, — d'une famille du Gâtinais, — jouit du même privilége. (Archives nationales. Voir la notice de M. A. Millet sur Cléricy.)

On connaît de lui des vases, des animaux et surtout des carreaux émaillés dans le genre des azulejos arabes, pour dallage et pour lambrissage.

peintres en émail qui ont dû travailler en cet endroit sous la direction de Cléricy; ces noms sont ceux de Louis Loir, de Claude Michu, de Nicolas Durand, de Jean Durand.

Dans les dépenses des bâtiments du Roi pour 1664-1665, nous voyons que Jean Lemaire, verrier, — un successeur de Cléricy, — fournit des vases de faïence pour les orangers du château de Fontainebleau. En 1678, Jacques Perrilleux est qualifié « m^e faïencier et esmailleur en terre » dans cette ville; il était né en 1638[1].

Puis cette industrie disparaît.

C'est seulement au lendemain de la Révolution qu'une fabrique de porcelaine blanche, à pâte dure, fut établie à Fontainebleau. Créée en l'an V par Benjamin et Lalouette, elle appartenait en 1801 à Baruch-Weil, qui avait son principal établissement à Paris, rue Boucherat, et un dépôt rue du Temple. Ses ateliers de Fontainebleau occupaient quarante-quatre ouvriers tourneurs, mouleurs, garnisseurs et peintres, plus vingt-huit hommes de peine; ils furent transférés en 1811 rue de l'Égalité, dans les anciennes écuries de la reine, achetées du général Durosnel[2].

Baruch-Weil produisait cent mille pièces par an, services de table, vases d'ornement, figures et groupes, pour lesquels il employait la terre de Limoges. A sa mort, en 1832, ses fours furent supprimés, et les bâtiments transformés en habitations particulières.

Presque en même temps que celui-ci, Fontainebleau avait vu se fonder deux autres ateliers analogues : l'un, aussi rue de l'Égalité, sous la direction de Bougleux et Cie, produisant la faïence blanche et brune; l'autre, rue Saint-Honoré, 126, dans lequel l'entrepreneur Dormer fabriquait la faïence brune.

Bougleux s'était établi en 1801. Il tirait ses terres du voisinage et, pour les émaux, recevait ses matières premières de Rouen.

Quant à Dormer, Allemand d'origine et d'abord associé à Bougleux, il possédait, dès 1805, un atelier particulier, où il occupait six personnes. L'année suivante, il envoya à l'exposition des produits de l'industrie des variétés de faïences blanches, brunes, jaspées, vernissées, des poteries de terre blanche recouverte, etc.

[1] Archives de Seine-et-Marne. Prévôté de Fontainebleau.
[2] Contrat du 28 déc. 1810.

Baruch-Weil et Bougleux avaient également pris part à cette exposition.

En 1834, un excellent dessinateur et modeleur en céramique, Jacob Petit, vint relever l'ancienne fabrication de Baruch-Weil; il s'installa hors de la ville, aux Basses-Loges, sur la commune d'Avon, occupa cent cinquante ouvriers et produisit de jolies pièces. C'est chez lui que débuta tout jeune Adam-Salomon, qui se fit plus tard un nom comme sculpteur. Mais Jacob Petit abandonna sa fabrication originale pour imiter la porcelaine de Saxe, avec la marque contrefaite des deux épées de Meissen, et passa ensuite à Chantilly, laissant pour successeur M. Jacquemin, qui s'est lui-même associé depuis à l'ancienne maison Honoré et a quitté Fontainebleau [1].

La production de la porcelaine d'art, de la faïence décorée et de la barbotine, continuée par MM. Vialatte, Pointu et Lefront, occupe encore à Fontainebleau une quarantaine de personnes.

Montereau-faut-Yonne. — Jean Rognon, tuilier à Montereau en 1714, allait s'établir marchand faïencier à Paris, sur le quai des Célestins, et cinq ans après revenait dans sa première résidence pour créer une faïencerie et continuer la fabrication des « tuiles et carreaux pour la provision de Paris ».

Rognon installa des fours, avec l'agrément de M. Bignon, intendant de la généralité, et construisit des logements d'ouvriers. Déjà le matériel nécessaire était en place quand des lettres patentes du mois d'avril 1721 accordèrent à cette fabrique l'exemption de certains impôts, notamment du logement des gens de guerre, en raison — est-il dit — du dessein formé par Jean Rognon d'établir à ses frais une faïencerie au faubourg Saint-Nicolas de Montereau, proche l'endroit où l'Yonne se jette dans a Seine. Les ouvriers étaient eux-mêmes exemptés de la taille, « pourvu qu'ils ne travaillent que là ». Le privilége royal était accordé pour dix ans, avec défense de créer semblable établissement à cinq lieues à la ronde, sous peine de 3000 livres d'amende. Le fabricant pouvait placer à sa porte un tableau aux armes de Sa Majesté avec cette inscription : « Manufacture royale de faïence. » [2]

[1] Les fours de M. Jacquemin étaient à la Cave-Coignard, territoire d'Avon.
[2] Archives de la ville de Montereau, CC, 18.

Ces avantages ne suffirent pas à faire prospérer l'atelier de Jean Rognon, dont les biens et ceux de ses enfants furent saisis en 1739. La fabrique passa à François Doyard, qui y était employé depuis dix ans et avait épousé en 1729 Marie Mizeux, fille d'un bourgeois de Montereau.

Doyard occupa des mouleurs sortant de Sèvres et fournit aussi à cette manufacture quelques doreurs, lorsque l'arrêt du 17 février 1760 interdit à toute autre fabrique l'emploi de couleurs et de l'or, sauf le bleu, dans leurs décors. Il avait pris les devants et essayait un genre de fabrication nouveau en France, celui de la porcelaine anglaise opaque.

Sur ces entrefaites, un ami du dessinateur Eisen, N. Mazois, qui avait voyagé en Angleterre et dirigé à Paris, quai de la Tournelle, une manufacture de faïence, vint succéder à Doyard. En 1769, il obtint un brevet portant que les bois destinés à la consommation et à l'usage de la manufacture de terre, façon d'Angleterre, établie à Montereau, seraient déchargés du droit établi par le tarif[1]. Cinq ans après, Mazois mourut; sa veuve donna immédiatement la faïencerie à bail[2] à une société anglaise composée de Robert et Antoine Garvey, écuyers, négociants à Rouen, Jean Holker fils, inspecteur général des manufactures de France, William Clark père, Thomas Clark fils (originaires du comté de Chester) et Georges Shaw, faïencier établi à Saint-Omer.

L'acte de société contracté pour neuf ans, au capital de 40,000 livres, porte qu'on fabriquera la faïence, façon d'Angleterre, connue sous la dénomination de Queens'ware.

Les associés obtinrent à leur tour les faveurs du gouvernement. Leur maison, qualifiée manufacture de la Reine dans un arrêt du Conseil d'État du Roi du 15 mars 1775, reçoit une gratification annuelle de 1,200 livres, et ses produits sont affranchis de tous droits, comme l'étaient ceux de Sèvres depuis 1757.

William Clark mourut à Montereau le 27 décembre 1784, et Th. Hulme, dit Hall, prit alors la direction de l'établissement, où l'on occupait surtout des ouvriers anglais et belges. Il attira des élèves de la fabrique de Leech, de Douai, qui passèrent ensuite à

[1] Archives de la ville de Montereau, CC. 3.
[2] Bail devant Baron, notaire à Paris, du 31 mars 1774.

Chantilly. Les registres municipaux de Montereau fournissent les noms de quelques-uns des peintres en porcelaine et en faïence qui travaillaient chez Hall et Cie en 1785; citons Léonard Le Guay, François Duobé, Pierre Malard, et parmi les modeleurs ou mouleurs Étienne Morin, Jean Féjard, Larsonnier, Louis Borgnac.

La Révolution venait d'enlever à la manufacture de Montereau ses anciens priviléges quand Hall, resté seul propriétaire, mourut en l'an IV. Sa veuve épousa l'un des anciens associés, P. E. Antoine Merlin, qui s'installa plus largement et dirigea, au compte des mineurs Hall, trois ateliers distincts où il perfectionna les procédés et obtint d'excellents résultats.

En l'an IX, Merlin-Hall remportait une médaille d'or de 500 fr. à l'Exposition de l'Industrie, pour sa faïence nouvelle à l'épreuve du feu, et à la fin de l'an X il figurait encore avec honneur à l'Exposition de la cour du Louvre. « Ce fabricant, dit le rapporteur du jury, a partagé la médaille d'or de l'an IX avec Utzchneider et Cie de Sarreguemines; tous deux se sont perfectionnés dans le cours de l'année pour la solidité de la pâte, pour l'éclat et la dûreté de la couverte et pour l'élégance des formes. La couverte du cit. Merlin-Hall est beaucoup plus blanche que l'année passée, elle ne se laisse pas entamer par l'acier, sa forme est très-belle et la pâte très-légère; enfin, cette poterie laisse peu à désirer. »

Merlin occupa jusqu'à 200 ouvriers, et sous sa direction les céramiques de Montereau furent décorées notamment par A. Gouvrion (de Paris).

Vers 1810, la faïencerie est cédée à M. de Saint-Cricq-Cazeaux, dont le chef d'atelier a pour collaborateur un céramiste de Sèvres, Pierre-Honoré Boudon de Saint-Amans. De 1829 à 1834, MM. Thibaut et Louis Lebeuf (celui-ci député de Seine-et-Marne et régent de la Banque de France) exploitent cette fabrique et prennent part aux expositions [1]. Leurs produits sont marqués en creux dans la pâte : LL et T / Montes.

M. de Saint-Cricq, en quittant Montereau, avait emmené avec lui le céramiste Saint-Amans et pris la direction d'une fabrique semblable à Creil. M. Lebeuf, s'associant avec Gratien Milliet et Cie, se rendit acquéreur de l'établissement de Creil et fabriqua à la fois la

[1] Médaille d'or en 1834; rappel en 1839.

porcelaine opaque et la porcelaine fine à Creil et à Montereau.

Ce sont des manufactures hors ligne par leur importance et par la perfection des procédés qu'on y emploie. Les formes données aux produits de choix sont artistiques, souvent imitées des modèles du dix-huitième siècle, avec un décor léger et de bon goût.

Les ateliers de Montereau comptaient 500 ouvriers en 1836; aujourd'hui, sous la raison sociale Barluet et Cie, ils en occupent près de 800.

La porcelaine opaque, façon anglaise, qu'on y fabrique surtout, est une terre de pipe blanche, dans laquelle entrent de l'argile des environs de Montereau, du grès de la forêt de Fontainebleau et une partie de kaolin; elle est décorée à l'impression en camaïeu de différentes couleurs, la pâte se prêtant difficilement au décor de la peinture.

Outre cette manufacture, la ville de Montereau possède un atelier beaucoup plus modeste, pour la faïence brune et la poterie [1]. Créé vers 1740 par Larsonneur père, il a été dirigé ensuite par son fils, par Hall et par Merlin; en l'an IV, Guerrier et Soulès, inventeurs d'un procédé pour la faïence noire, à l'épreuve du feu, le transférèrent dans l'ancien couvent des Récollets, au faubourg du Gâtinais. A Soulès succéda Bécar père, qui, avec Louis Guerrier, alla s'établir dans un village voisin, à Courbeton, en 1799. Un Anglais vint alors, Christophe Potter, qui avait fabriqué à Chantilly; il prit possession des fours de la faïencerie-poterie des Récollets en l'an X et exposa la même année.

« Les poteries de ce fabricant, dit le rapporteur du jury, ont obtenu à une exposition précédente la distinction du premier ordre; les poteries qu'il a présentées cette année sont très-belles, la couverte est solide et brillante. Le cit. Potter a été le fondateur en France des premiers établissements de poterie où l'on a travaillé avec quelque perfection. Le jury lui décerne une médaille d'or [2]. »

Deux ans plus tard, Potter n'était plus là. La veuve de Marc-

[1] Montereau avait une rue de la Poterie, comme Melun sa rue des Potiers; mais ces dénominations anciennes s'appliquaient aux potiers d'étain. En 1575, la confrérie des potiers d'étain de Montereau eut des difficultés au sujet d'une chapelle de Saint-Martin qu'elle voulait ériger en l'église collégiale Notre-Dame de cette ville. (Archives municipales de Montereau, GG. 109.)

[2] Un C. Potter avait fondé à Paris, rue de Crussol, vers 1780, une fabrique de porcelaine à pâte dure, décorée au pinceau ou par l'impression, qui prit en 1790

Joseph Bécar père le remplaçait et faisait diriger sa maison par son fils, qui, à son tour, prit part à l'exposition de 1806. Outre les anciens produits, il mettait en œuvre une pâte spéciale dite caillou, tenant le milieu entre la faïence noire et la poterie, et y employait une dizaine d'ouvriers.

La famille Bécar est encore représentée aujourd'hui à Montereau, où elle occupe 25 ouvriers.

Boissettes, près Melun. — Vers 1730, Thomas Desrues de Baudreville, gendre de Jean Rognon, fondateur de la manufacture de Montereau, créa à Boissettes une petite faïencerie.

La propriété de Desrues consistait en un pavillon situé dans la principale rue du village, avec un jardin derrière s'étendant vers la Seine et dans lequel se trouvait le four [1]. Il est sorti de là des vases, des plats ornementés, des carreaux, des épis en poterie vernissée verte ou bleue, dont on voit encore des spécimens surmontant des toitures du voisinage; mais cet atelier n'eut qu'une très-médiocre importance, et, en 1778, il fut transformé en une fabrique de porcelaine à pâte tendre, sous la direction de Jacques Vermonet père. Celle-ci n'existait déjà plus à la Révolution.

Auguste Demmin cite la porcelaine de Vermonet et sa marque bleue, un B.

Courbeton. — Saint-Germain-Laval. — Tout près de Montereau, à Courbeton, commune de Saint-Germain-Laval, fut installée au dix-huitième siècle par Larsonneur, dans une tuilerie depuis longtemps en exploitation, une fabrique de faïence noire bronzée. Nous en avons parlé à propos de la seconde manufacture de Montereau.

Elle a été dirigée par Louis Guerrier et fut reprise ensuite par Bécar.

le titre de manufacture du prince de Galles. Bien que Demmin le prénomme Charles, nous avons lieu de croire qu'il s'agit de Christophe Potter.

[1] Cette propriété a appartenu depuis à madame Julian, et l'on y établit une fabrique de lacets. — Comme à Melun sous Henri IV, comme à Avon au temps de Louis XIII, il y a eu très-probablement à Boissettes une verrerie. Un petit fief portait encore le nom de la *Verrerie* au dix-huitième siècle, lorsqu'il fut vendu (1756) par l'abbé de Saint-Vincent à Guillaume Loir, ancien garde du corps de l'orfévrerie de Paris. (Archives de Seine-et-Marne; bailliage de Melun, lettres de ratification, 1772-73.

Le 16 décembre 1810, M. Jean de Lesparda aîné, devenu propriétaire du château de Courbeton, fit ériger son domaine en majorat avec le titre de baron. La faïencerie s'y trouvait comprise. Il l'installa dans la basse-cour de son château et l'exploita sans grand succès, avec le concours de Henri Mamet, chimiste. Vendu après 1848, moyennant 15,000 francs, cet atelier passa en plusieurs mains, et il appartient aujourd'hui à la Société anonyme de la grande tuilerie de Bourgogne, qui y fait édifier de nouveaux bâtiments et six fours continus destinés aux produits céramiques pour constructions.

C'est aux environs de Courbeton qu'on trouve les meilleures terres blanches pour les vases de façon anglaise, et qui sont particulièrement employées à Creil et à Montereau.

Melun. — Les Fourneaux. — Une fabrique de faïence et poterie a été créée à Melun vers 1760, dans la rue des Potiers (un nom ancien, mais qui s'appliquait aux potiers d'étain). Elle était fort modeste. En l'an X, c'est un nommé Leriche qui l'exploitait; en 1812, Louis Gabry, lui ayant succédé, entretenait huit ouvriers et accusait un produit de 20,000 francs.

Vers 1825, Gabry, voulant agrandir son atelier, le transféra aux Fourneaux, à 1,500 mètres de Melun, sur le territoire du Mée, dans une tuilerie qui avait appartenu à des sociétaires du Théâtre-Français, à Talma, mademoiselle Mars et mademoiselle Duchesnois. Jullien, dernier exploitant de cette tuilerie, avait lui-même produit des carreaux perfectionnés et des losanges pour carrelage, dont quelques spécimens ont figuré à l'exposition ouverte à Paris le 25 août 1823.

La faïencerie-poterie de Gabry, aux Fourneaux, après avoir occupé jusqu'à 90 ouvriers, dont 40 enfants (en 1845), et avoir obtenu une mention honorable à l'Exposition universelle de 1849, a disparu il y a quelques années.

On y a fabriqué, en dehors des ustensiles de ménage, des vases d'ornements, des carreaux ornés d'arabesques, des plaques, des jouets d'enfants. Il en existe des échantillons au Musée de Sèvres.

Dans les derniers temps, on n'y faisait plus que de la poterie commune, sous la direction de M. Gabry fils.

Provins. — Une petite faïencerie fut montée à Provins en 1792,

avec deux ou trois ouvriers seulement; en 1811, Pierre-François Gaillard y exerçait encore, avec un seul ouvrier.

D'après les renseignements statistiques que nous avons consultés, Gaillard déclare qu'il emploie l'argile, la terre à mortier, la marne, le plomb, l'étain, le sable de Nevers et de Salins.

Cette faïencerie ne tarda pas à disparaître.

Il existait dans la même ville une poterie de terre cuite fondée en 1760; exploitée en 1820 par Hermange fils, qui y occupait trois ouvriers, elle cessa toute fabrication quelques années plus tard [1].

Meaux. — Montigny-Lencoup. — La Ferté-sous-Jouare. — Nous ne ferons que noter en passant la poterie commune de Meaux, de Montigny-Lencoup et de La Ferté.

Il y avait deux petites fabriques à Meaux au commencement de notre siècle, qui continuaient tant bien que mal les traditions de Germain Terlan, établi dans cette ville vers 1730 [2].

A Montigny-Lencoup, la poterie de terre occupait trois ouvriers en l'an IV et un seul l'année suivante [3].

A La Férté-sous-Jouarre, il y avait aussi deux fabriques de poterie sans importance exploitées en 1820 par les frères Carette.

Rubelles. — Ce village, situé à la porte de Melun, a eu une fabrique de faïence vernissée fondée en 1836, et qui a existé pendant vingt-deux ans.

C'est le baron de Bourgoing, ancien ambassadeur, mort sénateur en 1866, qui, ayant inventé une terre de pipe à émail ombrant, plombifère et alcalin, fonda chez le baron Alexis Du Tramblay, au château de Rubelles, cet atelier où il mit son invention à l'essai [4]. Moitessier dirigea la fabrication. Il y avait là en 1839

[1] En ce moment même, M. Lombard, exploitant la tuilerie de Septveilles-Sainte-Colombe, près Provins, tente des essais de terre cuite artistique; il vient d'exécuter deux portraits-médaillons de Pierre Dupont et d'Hégésippe Moreau.

[2] Germain Terlan, maître potier de terre à Meaux, exerçait encore en 1740. (Archives de cette ville, DD., 20.)

[3] Le *Dictionnaire des postes pour* 1817 mentionne une fabrique de porcelaine dure à Nemours; les recherches que nous avons faites pour retrouver la trace de cet établissement sont restées infructueuses.

[4] Le baron de Bourgoing avait pris, dès 1827, un brevet d'invention pour la lithophanie transparente en porcelaine dure; il a laissé un traité manuscrit sur ses essais et sa fabrication.

trois fours, douze tours de différents modèles, une presse à terre et un manége à deux chevaux en pleine activité ; 30 à 40 ouvriers y étaient occupés.

Les émaux ombrants de Rubelles ont obtenu en 1844 une médaille de bronze, à l'exposition de l'industrie, une médaille d'argent en 1849, et deux autres récompenses aux expositions universelles de 1851 et 1855.

M. Du Tramblay continua l'exploitation commencée par le baron de Bourgoing, puis ce fut M. Hocédé, son gendre, de 1855 à 1858, époque à laquelle la fabrication a été abandonnée.

Les formes et l'ornementation des poteries de Rubelles avaient de l'originalité, les décors étaient d'un genre nouveau; aussi Demmin, en constatant que ces pièces, assez rares aujourd'hui, sont recherchées malgré le peu de dureté de l'émail, ajoute-t-il qu'elles appartiendront un jour à la curiosité.

La matière employée se composait de 100 parties de sable de Fontainebleau, de 80 de borax (sel), de 80 de minium (plomb) et de 20 de potasse.

L'importance des produits fabriqués en cet endroit n'a pas dépassé 80,000 francs par an. Il y a eu des services de table, des services à thé, — quelques-uns à jour et armoriés, — des plaques avec portraits, paysages, sujets de genre, des carreaux de revêtement ornementés, des vases, des suspensions, des jardinières, des médaillons bleus, verts ou lilas. Un service de table armorié fait à Rubelles pour le roi de Hollande se trouve maintenant au château de Loo.

D'abord ces produits ne furent pas signés, puis on y mit diverses marques : A. D. T. (Alexis Du Tremblay), A. D. T. S. et M., Rubelles, S. et M., en creux dans la pâte, ou encore un cachet rond portant : *Rubelles, brevet d'invention.*

Montigny-sur-Loing. — Enfin il nous reste à citer un dernier atelier de céramique artistique installé en 1872, à Montigny, par M. Eugène Schopin, artiste peintre.

Tout en recherchant la finesse de la pâte, M. Schopin s'efforce de réussir par l'originalité du décor pour les grands panneaux et par la simplicité du dessin pour les petites pièces. Ses plats et ses assiettes ornés d'oiseaux, de papillons, de plantes, de légères guir-

landes de fleurs, ainsi que plusieurs panneaux de grande dimension, dont il est à la fois le modeleur, le décorateur et le fournier, ont figuré au Salon dans ces dernières années et à l'exposition universelle de 1878.

J'ai terminé l'esquisse, fort insuffisante sans doute malgré son étendue, de nos fabriques briardes de produits céramiques.

Permettez-moi de passer maintenant sans transition à la seconde partie de ma communication; je ne changerai pas d'ailleurs de sujet.

II

Documents relatifs à la manufacture de porcelaine de Sèvres et à celle de Munich en 1767.

On sait que ce sont les frères Dubois qui créèrent à Vincennes en 1738, aux frais d'Orry de Fulvy, gouverneur du château et intendant des finances, une fabrique de porcelaine qui resta longtemps dans la période des essais, et que, transférée à Sèvres en 1756, au compte des fermiers généraux, elle prospéra, fut achetée en 1759 par Louis XV, et devint ainsi manufacture royale, avec madame de Pompadour pour protectrice.

On y obtenait seulement la porcelaine tendre, qui était fabriquée à Rouen depuis 1673, à Saint-Cloud depuis 1695, et désignée alors sous le nom de porcelaine française. Le secret céramique de la pâte dure de Chine, exploité à Meissen en Saxe depuis 1704, et introduit à Strasbourg en 1719 par Wackenfeld, ne devait être connu à Sèvres qu'un demi-siècle plus tard.

Les fils de Pierre Chicoineau, de Saint-Cloud, avaient bien obtenu en 1702 un privilége pour fabriquer la porcelaine *de pâte exactement semblable à celle de la Chine;* mais leurs essais étaient restés stériles.

Le naturaliste Guettard, en publiant à Paris, en 1765, son mémoire sur l'existence dans notre pays de matières identiques avec celles qu'on employait pour la porcelaine de Chine, appela l'attention des céramistes sur le kaolin d'Alençon et de Limoges. Cette indication allait aider à la découverte du secret qu'on cherchait

toujours à pénétrer. Cependant il fallut attendre quelques années encore.

A cette époque, la France entretenait à Munich un ministre accrédité près de l'électeur de Bavière, diplomate dévoué, ami des lettres et des arts, estimé dans les cours d'Allemagne, où il résida de 1740 à 1776, et favorablement apprécié à Versailles. C'était le chevalier Hubert de Folard, né à Avignon le 29 juin 1709, neveu de Folard le tacticien, le commentateur de Polybe.

En 1767, Hubert de Folard pensa doter Sèvres du procédé de fabrication si longtemps cherché, et, en même temps, d'un praticien habile. Il avait appris par Pfeffel (de Colmar), littérateur et historien alors attaché au duc des Deux-Ponts en Bavière, qu'un M. de Limprünn, directeur de la manufacture de porcelaine créée à Munich par le comte de Haimhausen, président de la cour des monnaies, connaissait le fameux secret [1] et était disposé à quitter son pays. Il s'agissait d'un jeune chimiste de talent, dont les produits rivalisaient, disait-on, avec ceux de la Saxe.

Folard s'assura qu'il passerait volontiers au service du Roi de France et serait même flatté d'occuper un emploi convenable à Sèvres. Le duc de Choiseul, ministre des affaires étrangères, en fut avisé; Folard lui adressa des lettres pressantes, y joignit des notes rédigées par Pfeffel; en même temps on fit passer à Limprünn des spécimens de terres françaises et des fragments de vieux sèvres pour servir à des expériences déterminées.

Le fait est révélé tout au long par les lettres que Folard a écrites au ministre Choiseul, et dont les minutes ont été retrouvées par hasard dans un village voisin de Melun. Ces lettres feront mieux connaître les détails qui peuvent intéresser l'histoire de la céramique; je les transcris ci-après.

[1] Alexandre Brongniard s'étonne que le secret de la fabrique de Meissen ait été si longtemps et si bien gardé, en dépit des rigueurs qui menaçaient le révélateur.

Aug. Demmin (*Guide de l'amateur*) impute le retard fâcheux que subit à ce sujet notre pays, pays d'initiative et de rapides conceptions, au système des monopoles et des patentes royales qui, tenant Sèvres pour ainsi dire barricadé, paralysaient l'industrie privée de la céramique et étouffaient dans son germe tout essai sérieux, toute concurrence intelligente.

Le chevalier Hubert de Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 29 mars 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Voici un mémoire qui m'a été remis pour m'engager de proposer à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres de prendre à son service M. de Limprünn, le fils, qui est actuellement à la tête de la fabrique de porcelaine de Munich. Le sujet est bon et habile dans son métier, au dire de ceux qui le connoissent; mais je ne saurois garantir s'il a, comme il le dit et comme on me l'assure, le secret de la pâte de porcelaine d'ici, qui égale celle de Saxe et n'est pas vitricible comme on le reproche à celle de Sèvres. C'est de quoi on jugera chez nous par deux pièces de porcelaine que je remettrai à un de vos courriers, qui m'a promis de passer ici en retournant de Vienne à Versailles. Ces deux pièces sont dans une boîte cachetée à votre adresse. Les experts les mettront au four ou au creuset, pour éprouver jusqu'à quel point la porcelaine de Munich résiste au feu et si elle est moins vitricible que la nôtre; enfin, vous verrez si l'acquisition du compositeur de cette pâte peut être avantageuse à la manufacture roïale de Sèvres.

« La place de M. de Limprünn à Munich lui vaut, m'a-t-on dit, environ 6,000 livres par an; je crois qu'il se contenterait de moins chez nous si on lui donnait un emploi honnête tel que celui de directeur ou inspecteur, ou tel autre approchant dont il pût être flatté.

« Je vous prie de me donner vos ordres dès que vous le pourrez, afin que je l'arrête s'il nous convient, ou que je le laisse aller si nous n'avons pas besoin de son secret et de ses connoissances.

« On pourroit, si l'on vouloit, avoir aussi son frère aîné, actuellement directeur en chef de l'hôtel des monnoies d'Amberg, qui entend très-bien cette partie et surtout la manière de monnoïer à peu de frais. C'est lui qui, sous la direction de son père, a établi cet hôtel des monnoies et qui le fait aller. Il y a un troisième frère, bien fait, très-adroit à tirer les armes, qui entend bien les mathématiques, le génie, le dessin, actuellement employé avec le sieur Michel, ingénieur français, à lever la carte de la Bavière. Ce jeune homme désire servir dans nos troupes. Son père lui donneroit 400 livres de pension et même davantage s'il le falloit absolument. En prenant les deux frères ou tous les trois, on auroit celui de la porcelaine à meilleur marché.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Mémoire joint à la lettre précédente [1] :

« La décadence dans laquelle la monnoie d'ici est tombée depuis quelque temps, paraissant devenir funeste à deux manufactures que le comte de Haimhausen, président de la cour des monnoies, a établies avec des soins et des dépenses incroyables, il se présente peut-être une occasion excellente de porter la manufacture roïale de porcelaine au plus haut degré de perfection.

« Tous les connaisseurs conviennent qu'on possède en Bavière le vrai secret de la pâte de porcelaine, qui semble encore nous manquer; et c'est un fait avéré qu'on a fondu chez le comte de Haimhausen les débris d'une tasse de Sèvres dans une jatte de la manufacture de Munich. Celle-c est dirigée par M. de Limprünn, fils du directeur en chef ou plutôt du créateur de la monnoie et le bras droit du comte de Haimhausen. Ce jeune homme qui a seul les secrets de la pâte et de la préparation des couleurs, et qui les a étudiés autant en chimiste qu'en chef de manufacture, témoigne un éloignement extrême de garder son emploi s'il devait passer sous une autre dépendance que celle de la cour des monnoies. Je sais de bonne part que lui et son père ne demandent pas mieux que de le voir au service de Sa Majesté. Je le connois, c'est un homme doux, laborieux et qui a de très-belles connoissances dans cette partie, parlant assez joliment le français.

« Si vous jugez que ce soit là une acquisition à faire, je vous supplie de me donner vos ordres le plutôt possible, d'autant que, — le comte Piosasque ne s'en cache pas, — le roi de Sardaigne est dans l'intention d'établir une manufacture de porcelaine et a déjà fait parler sous main au père du jeune homme et cajole celui-ci d'une manière extrême.

« Je ne sais si je dois vous présenter comme un motif de le recevoir que la porcelaine de Munich ne le cède à celle de Saxe que du côté de la blancheur, un peu inférieure à celle de Meissen, mais qu'on est sûr de lui donner dès que les pâtes auroient eu le temps de mûrir. Il n'y a que trois ans que la manufacture est en état, et quoi qu'il y travaille déjà des centaines d'ouvriers, ils ne suffisent pas à l'ouvrage que Venise seule commande pour le Levant. Peut-être qu'en nous attachant M. de Limprünn, notre porcelaine qui n'est encore qu'un objet de luxe vraiment roïal, pourroit-elle en devenir un de commerce, comme celle de Munich le seroit infailliblement devenue si elle n'eût essuyé des contradictions de plus d'une sorte et si elle n'étoit pas actuellement menacée d'une secousse que tous les établissements de cette nature ont éprouvée en Bavière. »

[1] Ce mémoire est de la main de Chrétien-Frédéric Pfeffel.

De Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 6 avril 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Voici une note que je me dépêche de vous envoyer, afin qu'elle arrive avant votre décision, à laquelle elle pourra contribuer, surtout si vous avez la bonté d'attendre les deux tasses de porcelaine d'ici mentionnées dans la note et que j'ai expédiées dans une petite boëte par le chariot de poste, parti aujourd'hui pour Strasbourg, à l'adresse de madame de Fresney, qui aura soin de vous l'envoyer aussitôt.

« J'ai l'honneur, etc.

« FOLARD. »

Note jointe[1] :

« Les deux tasses de porcellaine que voici ne sont sorties du four que d'hyer au soir; elles constatent d'une manière sensible l'excellence de la pâte qu'on emploie dans la manufacture d'icy.

« On a fondu dans l'une un gros débris de Sèvres et dans l'autre une demi-douzaine de clous de fer battu.

« Il est essentiel de remarquer à cet égard que les fours où la cuisson des porcellaines de Bavière se fait, sont disposés de manière que l'on y range les différentes pièces sur plusieurs files, les unes plus près, les autres plus loin de la porte, en raison du degré de feu plus ou moins violent qu'il faut leur donner. Or, il a suffi pour mettre en fusion la porcellaine de Sèvres de la placer au troisième rang; le fer battu a coulé au second.

« La personne qu'on a eu l'honneur de proposer à M. de Folard pour la faire entrer au service du Roy, possède à fond le secret de cette pâte, par théorie et par pratique. Elle a présidé à la construction des fours et distribue aux peintres les couleurs dont ils ont besoin, qu'elle compose et mélange seule. Elle est ce qu'on appelle en Saxe l'arcaniste universel.

« Comme la catastrophe de la manufacture de Munich paraît devoir suivre immédiatement la retraite du comte de Haimhausen, ancien président de la Cour des monnoies, qui l'a créée, il semble à propos, si le sujet agrée, d'en accélérer l'acquisition, de peur que les émissaires de Sa Majesté sarde ne s'en emparent, ainsi qu'ils l'ont fait déjà ici et en Bohême de quantité d'ouvriers en fer et autres.

« A Munich, ce 6 avril 1767. »

[1] Cette note est de Pfeffel.

De Folard au duc de Choiseul.

« Munich, le 9 mai 1767.

« MONSEIGNEUR,

« J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 28 du mois dernier, avec le mémoire sur la porcelaine, dont je ne communiquerai au sieur Limprünn que ce qu'il en doit savoir pour me fournir les éclaircissemens que nous lui demandons, tant sur la matière de la pâte que sur la construction des fourneaux de la manufacture de Munich. Je garderai pour moi seul ce qui n'est pas à communiquer. Je ne négligerai rien pour me procurer moi-même un échantillon de la matière dont on se sert ici pour composer cette pâte, au cas où le sieur Limprünn ne voudroit pas m'en donner.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

« Munich, le 12 mai 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Je n'ai pas différé de demander les éclaircissements que vous souhaitez sur la pâte de porcelaine et les fourneaux de Munich; je me suis servi de M. Pfeffel, qui a été jusqu'à présent l'entremetteur et a recueilli dans la note ci-jointe le précis de la réponse de M. de Limprünn, le père, qui ne sait pas assez de français pour s'exprimer en cette langue. M. Pfeffel demande grâce pour les termes impropres que l'on trouvera dans sa note, sur une matière qui lui est étrangère.

« Vous jugerez, Monseigneur, beaucoup mieux que je ne saurois faire, de la valeur des offres de M. de Limprünn. J'ajouterai seulement que l'expédient qu'il propose d'essayer dans les fours d'ici les échantillons de terre et les matières que vous voudrez bien m'envoyer pour cet effet, me paroît capable de lever promptement tous nos doutes. J'en suis d'autant plus charmé que, sans cela, il auroit fallu en venir à deux extrémités également désagréables : à l'appeler en France pour y faire lui-même la recherche des terres qu'il compte y trouver, ou à refuser ses offres dans la persuasion où nous sommes que la France ne produit point de matières propres à faire la porcelaine dans le goût de celle de Saxe et de Munich.

« Une autre remarque relative au mémoire que vous m'avez envoyé, c'est que la manufacture d'icy n'a point cessé et ne cessera vraisemblablement jamais. L'Électeur a déjà assigné sur sa cassette les 400 livres qu'il faut par semaine pour entretenir l'école de peinture et de sculpture que le comte de Haimhausen a établie à la suite de cette manufacture

et dont les élèves sont payés à proportion de leurs talents[1]. Ainsi, si M. de Limprünn cherche à quitter, c'est plutôt parce que certaine cabale a pris le dessus sur le comte de Haimhausen, son protecteur, que par besoin de demander du service ailleurs.

« Je n'ai pas ouï dire que la manufacture de Munich ait essuyé des pertes essentielles par la faute de la construction de ses fours. Il est vrai que, dans les premiers temps, plusieurs fournées de porcelaine ont été écrasées par la chute des fours, mais c'était lorsque M. de Limprünn faisait ses expériences, pour lesquelles M. de Haimbausen a toujours libéralement fourni les fonds nécessaires. Rien de pareil n'est plus arrivé ensuite, et l'on ne peut reprocher à la porcelaine d'icy d'autre défectuosité provenant de la cuisson que celles auxquelles la porcelaine de Saxe est également sujette : un défaut de rondeur et quelques crevasses. Mais, outre que ces défectuosités sont assez rares, elles proviennent plutôt de la négligence des ouvriers, qui ne laissent pas assez sécher les pâtes avant de les mettre au four, ou qui les arrangent mal dans les terrines de cuisson, que de toute autre cause particulière.

« Si vous croyez, Monseigneur, que les propositions de M. de Limprünn, — supposé qu'il puisse les réaliser, — sont acceptables, je vous supplie de me faire parvenir votre décision bientôt, et en tout cas les échantillons d'argile et de terre qu'il a demandés. Jusqu'icy il n'a rien transpiré de la résolution qu'il a prise de s'expatrier, mais il n'est pas à présumer que M. le comte de Piosasque, Piémontois, l'ignore longtemps ; et il n'est pas douteux que le sachant, il ne cherche à l'engager pour la cour de Turin. Au pis, que risqueroit-on de le faire venir à Paris en lui assurant un emploi dans la manufacture de porcelaine, avec des appointements honnêtes et à condition qu'il tiendra ce qu'il promet? Au cas où il ne tiendrait pas, nous serions libres de le renvoyer en lui payant une gratification pour les frais de son voyage, aller et venir.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Note de Pfeffel jointe à cette lettre :

« Il y a deux sortes de pâtes qui peuvent servir à faire de belle porcelaine, l'une naturelle, l'autre préparée et artificielle.

« J'appelle pâte naturelle cette terre fossile qu'on trouve aux environs de Passau, en cinq ou six autres endroits de la Bavière, dans le pays de

[1] C'est en 1767, au moment où s'échangeait la présente correspondance, que fut aussi créée à Paris l'école royale gratuite de dessin, à la tête de laquelle on plaça le peintre Bachelier, qui devint ensuite directur de la manufacture de Sèvres.

Bareith et jusque dans la Basse Saxe, mais que tout le monde ne connoît pas pour ce qu'elle vaut effectivement. La nature a fait presque tous les frais de cette première espèce de pâte, l'artiste la perfectionne seulement et la rend propre à l'usage auquel on la destine. De là vient que nous avons vu à Munich de simples potiers de terre faire de la porcelaine sans savoir ce qu'ils faisoient, et que d'un autre côté la terre de Passau a été longtems employée dans une misérable manufacture de faïence.

« La manufacture de porcelaine de Munich se sert indifféremment de la terre de Passau et d'autres terres de ce pays-ci qui lui sont plus ou moins analogues, en y ajoutant plusieurs autres matières, dont l'étude a conduit M. de Limprünn à découvrir le secret de la porcelaine.

« Avec ce secret il prétend faire de la porcelaine en tout pays et ne doute pas que la France n'abonde en matières propres à cet usage. Il demande pour base de sa composition de la terre argileuse blanche, qui supporte le feu d'une verrerie sans entrer en fusion et qui, de plus, conserve sa blancheur.

« Si nous avons en France de pareille argiles, il peut se passer entièrement de la terre de Passau et de toutes celles qui lui sont analogues. La nuance de blancheur que ces argiles auront conservée dans le feu sera la nuance de la porcelaine qu'on en tirera. Si nous avons des argiles qui, semblables à celles de Saxe, soutiennent le feu, mais y perdent leur blancheur sans se brunir ou se roussir absolument, il lui suffira d'y mêler une troisième, une quatrième ou moindre partie de terre de Passau ou autre analogue pour rendre à ces argiles toute la blancheur qu'on peut désirer.

« Enfin il ne désespère pas de trouver en France d'autres matières propres à remplacer, dans cette opération, la terre de Passau, mais sur la nature desquelles il lui serait encore difficile de s'expliquer.

« Comme M. de Limprünn ne sauroit se persuader que toutes nos montagnes, collines et côteaux de France soient purement composés de terres ou pierres calcaires, quartzeuses ou coquillères, il propose qu'on lui envoie des échantillons de nos argiles blanches, de nos marnes blanches ou bleuâtres, de nos terres sigillées blanches, de toutes sortes de terres et argiles qui ne sont ni calcaires ni ferrugineuses. Il offre d'en faire l'essai dans ses fours, et s'il leur trouve la qualité qu'il leur demande, il répondra du succès de sa composition. Il ne lui faudra de chaque espèce que de petits morceaux gros comme une noisette, et il n'y aura point de mal quand même ils auroient été déposés pendant plusieurs années dans un cabinet d'histoire naturelle. Quant aux autres matières qui entrent dans la composition de sa porcelaine, il n'en peut rien dire tant qu'il ne reconnaîtra pas la nature de nos argiles, à laquelle il les

faudra assimiler; mais il ne doute pas qu'il ne les trouve en quantité dans plusieurs provinces du royaume.

« Après la pâte, ce qu'il y a d'essentiel, ce sont des fours d'une construction particulière et capables de supporter le feu le plus violent. M. de Limprünn prétend que la forme et la dimension des fours doivent être proportionnées à l'excellence de la pâte dont on se sert : c'est-à-dire qu'une pâte parfaite demandant le feu le plus ardent qu'il soit possible de donner, il faut construire les fours de façon à lui administrer ce dernier degré de chaleur; qu'une pâte moins parfaite se doit cuire dans un four d'autres dimensions, et ainsi de suite en mesurant toujours le degré du feu sur le degré de bonté de la pâte et en donnant aux fours des dimensions proportionnées au feu qu'on y doit allumer.

« Il prétend d'ailleurs que le four dont il se sert est susceptible de toutes ces sortes de proportions, et qu'au moyen d'un petit nombre d'expériences il découvrira toutes celles qu'exigeront les matières à employer.

« Ne pourrait-on pas, si l'on se détermine à lui envoyer des échantillons de nos argiles, y joindre un morceau de la pâte dont le Roi a le secret et dont la matière se trouve en France, et lui ordonner d'en faire l'essai dans ses fours? Et afin qu'il ne sache pas ce que c'est, ne pourroit-on simplement numéroter les différents échantillons?

« Je ne dois pas oublier qu'autant que j'ai pu recueillir des propos de M. de Limprünn, ses fours sont construits d'une sorte de terre à creuset, que la violence du feu en a fait crouler plusieurs et fondu ou vitrifié grand nombre d'autres avant qu'il eût trouvé le secret de les rendre à l'épreuve. Les terrines ou étuis dans lesquels on enferme les porcelaines mises au four me paroissent faits de la même matière.

« Comme M. de Limprünn a étudié la porcelaine en physicien et non pas en simple manufacturier, qu'il a été formé à l'emploi qu'il occupe par son père, chimiste excellent et consommé dans toutes les parties de la minéralogie, il faut croire qu'il ne s'engagera à rien qu'il ne soit en état de tenir. Au reste, il est assez sage et assez modeste pour n'aspirer point à un poste de directeur ni de sous-directeur de la manufacture de France. Il sent très-bien qu'un poste de premier commis des manutentionnaires ou d'inspecteur des pâtes, des fours, etc., à cette manufacture vraiment roïale, vaut tout au moins une direction en chef de celle de Munich, et ce ne sont pas les titres qu'il ambitionne. Résolu de quitter un employ qui le subordonneroit désormais aux plus grands ennemis de son père et de sa famille, il ne demande qu'un sort à peu près pareil à celui dont il jouit ici, et qui lui soit assuré sur le pied d'appointement et non comme une simple récompense. »

De Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 3 juin 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Le sieur de Limprünn a mis au creuset une théyère que je lui ai donnée de notre terre de pipe, si commune en France; elle a soutenu le degré de feu de la porcelaine de Munich sans se vitrifier, d'où il conclut qu'elle est propre à la porcelaine. Il se fait fort d'en faire d'aussi bonne que celle de Munich ou de Saxe. Il dit qu'à la vérité elle a perdu de sa blancheur, mais qu'il sait comment y remédier.

« Il attend avec impatience votre décision sur le dernier mémoire que j'ai eu l'honneur de vous envoyer de sa part. Il a si fort envie d'être employé en France qu'il sera content de toutes les conditions auxquelles on voudra bien accepter ses services.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

« A Munich, le 15 juillet 1767.

« MONSEIGNEUR,

« J'ai reçu les lettres que vous m'avés fait l'honneur de m'écrire le 6 de ce mois, nos 24 et 25. Je suspendrai l'exécution des ordres de la première... A l'égard du mémoire de M. Bertin contenant la réponse aux offres du sieur Limprünn, je la lui annoncerai en l'accompagnant de toutes les honnêtetés que mérite sa bonne volonté.

« Je vous prie de me prescrire l'usage que je dois faire des deux tasses de notre porcelaine mentionnées dans le mémoire de M. Bertin; si c'est un équivalent des pièces de porcelaine que le sieur Limprünn nous a fournies, c'est trop peu de chose de notre part, et si c'est pour son instruction, il me semble qu'il est inutile d'instruire un étranger que nous ne voulons pas employer à notre service.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Comme on vient de le voir, les pourparlers avaient duré quatre mois, et l'affaire ne réussit pas.

Le ministre d'État Bertin, à qui ses attributions donnaient la haute main sur la manufacture royale, refusa les services du céramiste bavarois. Il entrevoyait sans doute le moment où, sans recourir aux lumières d'un étranger, on mènerait à bonne fin les essais tentés jusque-là avec plus de persistance que de succès.

Lorsque s'échangeait la correspondance de Folard avec le duc de Choiseul, Maurin des Abiez sollicitait et obtenait l'autorisation d'installer à Vincennes, dans les locaux mêmes où la fabrique de Sèvres avait pris naissance vingt-neuf ans auparavant, une manufacture royale de porcelaine à pâte dure, dont, il est vrai, on ne retrouve guère trace en dehors des lettres patentes de 1767.

Les recherches se poursuivaient toujours.

Ce fut seulement deux ans plus tard, en 1769, qu'on obtint à Sèvres les premiers spécimens de porcelaine dure, de pâte blanche translucide, parfaitement réussis.

La connaissance des démarches tentées en 1767 en vue d'attacher M. de Limprunn, de Munich, à la manufacture royale de Sèvres pour y fabriquer la pâte dure, ne présente pas sans doute un intérêt capital; cependant, c'est un détail certain, qui est resté inconnu de ceux qui ont abordé l'historique de cet établissement.

D'autre part, l'existence de la fabrique de porcelaine de Munich, auprès de laquelle le comte de Haimhausen avait placé à ses frais une école de peinture et de sculpture, semble elle-même assez peu connue, car je ne l'ai vue citée nulle part, et Auguste Demmin n'en fait pas mention [1] dans son ouvrage, où se trouvent pourtant énumérées les fabriques les plus modestes.

Il y a donc là au moins deux faits nouveaux, qui m'ont paru mériter de vous être signalés.

Th. Lhuillier,

Vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne (section de Melun); officier de l'Instruction publique.

[1] Il cite seulement à Munchen (Munich) une fabrique de terre cuite sans couverte, qui existait vers 1600.

XVII

CHATEAUX DU BAS BERRY

I

CHATEAU DE VILLEGONGIS.

Commune de Villegongis (Indre).

A gauche de la route de Châteauroux à Levroux, sur la rivière de la Trégonce, se trouve le beau château de Villegongis, qui est la demeure de la branche aînée de la famille de Barbançois.

Ce château qui vient d'être réparé par M. Arveuf, architecte de Paris, se montre comme un des monuments les plus remarquables de l'école brillante de la Renaissance. Ce savant architecte présume qu'il est dû à celui qui a construit Chambord : suivant lui, l'ornementation des cheminées semble l'indiquer. Ce sont bien les décorations du seizième siècle, au temps de François Ier; un écusson où l'on voit une vache passant au grelot d'or, constate cette époque. La façade antérieure du château est ornée des plus fines sculptures; ce sont des coquilles, des têtes saillantes, des figures de tout genre. Les fenêtres, enjolivées aussi de sculptures, se réfléchissent dans les eaux de la Trégonce. Les cheminées surtout se font remarquer par une grande richesse d'ornements : les colonnes, les corniches, les consoles, les pyramides s'y multiplient avec autant de goût que de grâce. A la cheminée de droite, c'est un souverain, assis sur un trône, dans une niche entourée de la plus brillante décoration; à la cheminée de gauche, une tête de femme sort d'une tour; à côté est un amour; un seigneur, habillé d'une grande robe, passe à la dame un panier de fleurs (on explique aujourd'hui que la première cheminée représente saint Jacques; la seconde, une sainte, un ange et un prêtre). Les lucarnes étaient ornées de plumes d'autruche, comme au temps de François Ier; on les a rétablies. — Le

grand escalier est orné de rosaces, de pendentifs, et se fait remarquer par une grande élégance. Au-dessus, dans le toit, existait une coupole qui n'a pas été rétablie. — Le château est entouré de larges fossés remplis par les eaux de la Trégonce. — Les intérieurs ne sont pas terminés.

Ce précieux monument a couru de graves dangers pendant la Révolution. Le conventionnel en mission dans l'Indre, Michaud, dont on n'a pas eu cependant trop à se plaindre, avait ordonné la démolition de tout ce qui rappelait la féodalité. On raconte à ce sujet que le marquis de Barbançois, qui avait, en 1789, donné quelques gages à la Révolution, vint trouver Henri Devaux, l'agent de la commune chargé de faire exécuter les ordres du représentant Michaud, et lui fit observer combien il serait malheureux de laisser détruire des objets d'art aussi remarquables. Cet Henri Devaux, qui était très-jeune et très-intelligent, qui est devenu depuis célèbre avocat à Bourges, procureur général, député et conseiller d'État, comprit très-bien les raisons du châtelain et lui fit cette réponse : « *Prenez les ouvriers vous-même; payez-les bien et faites-les boire; ils n'iront pas vite en besogne; ce régime ne peut durer longtemps.* » Ce conseil lui réussit.

Nous n'avons pas à nous occuper de l'origine de la terre de Villegongis, mais seulement de l'époque à laquelle le château fut construit.

Villegongis n'était qu'un simple fief, lorsque Pierre D'Aumont, baron de Châteauroux, accorda à Jacques de *Brisay*, seigneur de Villegongis, des droits de châtellenie et de justice. Par alliance, la terre advint à Avoye de Chabannes qui fit bâtir le château actuel. — Parmi les seigneurs qui succédèrent, il faut noter Guillaume Boyleau, Hugues de Saint-Mor, Philippe de Menou. Une marquise de Menou épousa Abel de Brisay, et fit hommage au baron de Châteauroux en 1529. Abel de Brisay n'eut que des filles, ce qui fit passer la seigneurie dans la famille de Neuchèse. Par suite de nouveaux partages, Jacqueline de Neuchèse apporta la terre de Villegongis à Léon de Barbançois, marquis de Sarzay, et depuis elle est restée dans cette famille.

La famille de Barbançois est trop importante pour que nous n'en présentions pas une courte histoire. Cette famille tire son nom d'un fief, situé dans le voisinage de la ville de Chastellux, dépar-

tement de la Creuse. Dans le milieu du quatorzième siècle, la famille de Barbançois avait transféré sa résidence au château de Sarzay, près de La Châtre (Indre), dont elle devait vraisemblablement la possession à une alliance aujourd'hui ignorée.

Si le premier des Barbançois, dont l'histoire fait mention, nous apparait dans une malheureuse action de félonie, nous trouvons, près de deux siècles plus tard, en 1537, un de ses descendants, *Hélion de Barbançois,* seigneur de Sarzay, engagé dans une querelle d'honneur vidée en présence d'un roi de France et qui mérite d'être rappelée.

Jean de la Tour-Landry, seigneur en partie de Châteauroux, avait assisté à la bataille de Pavie; on répandit le bruit qu'il y avait pris la fuite. Déjà, il avait eu querelle avec Hélion de Barbançois, et tous deux s'étaient adressés des paroles insultantes. Les choses en étaient là, quand Charles de Gaucourt, seigneur de Bouesse, de Claus et de Gournay, rapporta un jour à Sarzay les bruits qui circulaient sur la conduite de Jean de la Tour à la bataille de Pavie; il les tenait d'un autre gentilhomme du Berry, François de Saint-Julien, seigneur de Veniers et d'Angibault.

Informé de ces propos, Jean de la Tour fit citer Sarzay devant le roi pour les soutenir. Ils comparurent plusieurs fois en présence du conseil, à Chenonceaux, à Amboise et à Blois. On ordonna que Sarzay amènerait *son diseur,* c'est-à-dire celui de qui il tenait le fait. Dans les explications, Saint-Julien, seigneur de Veniers, ayant donné un démenti à Hélion de Barbançois, un duel entre eux devint inévitable. François Ier, qui avait envoyé des cartels à Charles-Quint, ne pouvait interdire à des gentilshommes un moyen, si légitime à leurs yeux, de vider leur querelle; mais on ajoute que l'un des motifs qui engagèrent le roi à autoriser le duel, c'est que les trois accusateurs de Jean de la Tour-Landry (Gaucourt, Saint-Julien et Barbançois) étaient restés fort à l'aise dans leurs châteaux, pendant que la noblesse de France allait se faire tuer à Pavie, et qu'ils n'étaient guère fondés à accuser de lâcheté un gentilhomme qui, du moins, n'avait pas suivi leur exemple.

Le duel n'eut lieu que l'année suivante, le 14 février, à Moulins, en présence du roi. Les deux champions portaient un corselet à longues tassettes, avec des manches de maille et des gantelets, le morion sur la tête, une épée bien tranchante à la main droite, une

autre à la main gauche. Ils entrèrent en lice, conduits par leurs parrains et accompagnés de leurs confidents. Veniers avait pour parrain le seigneur de Bonneval, et Sarzay M. de Villebon. Les gardes du champ étaient le connétable Anne de Montmorency, le duc D'Estouteville, Louis de Nevers et l'amiral Dannebault.

Hélion de Barbançois était alors âgé de soixante-dix ans, tandis que Veniers passait pour vigoureux et adroit. On raconte que Charles de Barbançois, effrayé pour son père de cette lutte inégale, l'avait supplié de le laisser combattre à sa place; mais le vieux gentilhomme n'y voulut jamais consentir et s'écria *qu'il les frotterait bien tous les deux*, il voulait dire Veniers, et, s'il le fallait, Gaucourt ou de la Tour-Landry après Veniers. Charles de Barbançois ne se sentit pas la force de rester spectateur du combat et s'en alla dans l'église voisine prier Dieu, à deux genoux, d'accorder la victoire à son père.

Après les publications, les serments et tout le cérémonial usité, Sarzay et Veniers se battirent courageusement à l'épée, et déjà Veniers était blessé au cou-de-pied; mais, sans doute, en dignes gentilshommes de campagne, ils étaient peu habitués à de pareilles armes. Ils les jetèrent donc et se saisirent au corps. Bientôt il sembla que Veniers reprenait l'avantage; il était parvenu à s'armer de sa daguette, tandis que Sarzay s'était inutilement efforcé de tirer la sienne. Mais le roi ne souffrit pas que le combat allât plus loin. Il jeta le bâton, et les gardes du champ se hâtèrent de séparer les deux champions. On les fit asseoir sur des chaises, pendant que le roi délibérait avec son conseil. François Ier déclara qu'il voulait que les deux combattants fussent d'accord; puis il remit Jean de la Tour dans son honneur; car il affirma qu'il l'avait vu, le jour de la bataille, faisant son devoir auprès de sa personne.

Pendant que ces choses se passaient, le malheureux Veniers perdait tout son sang; pris par suite d'une maladie grave, il mourut en peu de temps.

La famille de Barbançois semblait, du reste, prédestinée aux querelles d'honneur. Le conseil de Henri II s'occupa longtemps des démêlés du fils d'Hélion, *Charles de Barbançois*, avec Olivier Guérin, sieur de la Bausse, et eut de la peine à les assoupir, — et *Pierre*, fils de Charles, passa, sous Henri III, pour une des meilleures épées, pour un des plus redoutables *raffinés* de son temps;

il se battit en duel au siége de Brouage et à celui de Poitiers; mais sa rencontre la plus fameuse eut lieu à Paris, au mois de juin 1584, derrière les Chartreux, avec le capitaine Arragon. Il s'y trouva, dit-on, plus de quatre mille spectateurs. Arragon, atteint de deux coups d'épée, resta mort sur la place. Non-seulement Henri III envoya à Pierre de Barbançois sa grâce par le comte du Bouchage, mais encore il lui donna une compagnie de gendarmes.

L'histoire d'Issoudun nous fait connaître avec détail Charles de Barbançois, seigneur de Sarzay. Il avait acquis une grande influence dans sa province et s'était fait la réputation d'un ardent catholique. En 1560, nommé député de la noblesse aux états généraux, il était un des plus zélés soutiens de la cause royale. Lorsque le parti protestant prit le dessus à Issoudun et qu'il appela le capitaine d'Yvoi à son secours, les catholiques, effrayés d'avoir à combattre l'ennemi du dehors et celui du dedans, appelèrent Charles de Barbançois, qui se jeta dans la ville avec son frère, quelques autres gentilshommes et un renfort de troupes. Sarzay, fier gentilhomme, brave comme son épée, répondait, par son nom seul, à toutes les sympathies, à toutes les espérances de la majorité des habitants. On l'accueillit avec enthousiasme et on lui remit le commandement de la place, commandement qui lui fut confirmé par sa nomination officielle au poste de gouverneur.

A peine dans la ville, il ne perdit pas de temps pour relever le moral des habitants, pourvoir aux fortifications et se mettre en état de soutenir la lutte. D'Yvoi, après avoir battu les remparts avec son artillerie, se préparait à l'assaut pour le lendemain; mais, averti des secours qui arrivaient, il leva le siége pendant la nuit, après avoir brûlé le faubourg de Villate. Pendant plusieurs années les partis furent en armes. Les catholiques demandaient la conservation de Sarzay; mais Charles IX ne consentit qu'à le leur laisser encore quelque temps.

Depuis Pierre de Barbançois, célèbre par ses duels, l'histoire du Berry se tait sur cette famille. La branche aînée a pris sa résidence au château de Villegongis. Elle a eu pour représentant le marquis de Barbançois, qui, très-expert en agriculture, a publié sur cet important sujet des mémoires fort estimés. — Son fils, ancien chef d'escadron, chevalier de Saint-Louis et de la Légion d'honneur, membre du conseil général de l'Indre, après avoir été député de

ce département à l'Assemblée législative de 1849, a été élevé à la dignité de sénateur en 1852. — C'est à l'un des fils de ce dernier que l'on doit la restauration du beau monument de la Renaissance qui fait l'objet de cet exposé.

II

CHATEAU D'ARGY.

Commune d'Argy (Indre).

Si l'on jette un coup d'œil sur les *Esquisses pittoresques du département de l'Indre,* de M. de la Tramblais, la figure du château d'Argy, due à l'habile crayon de M. Isidore Meyer, qui en a reproduit non-seulement l'ensemble, mais encore tous les élégants détails, donnera tout de suite une idée de l'importance du château.

Ce n'est qu'à partir des premières années du douzième siècle que les seigneurs d'Argy commencent à prendre une place dans nos archives locales. On les voit participer à la fondation de diverses abbayes, faire de nombreuses donations aux églises, avoir de fréquents démêlés avec leurs voisins. Par une charte datée du quatrième jour des calendes de juillet, Louis étant roi de France, et Léger archevêque de Bourges, Archambaud d'Argy donne, du consentement de son père, la maison qu'il possédait dans le bois du Landais (*de Landesia*), pour y fonder une abbaye, et, de concert avec Guillaume Du Breuil, il dote le nouvel établissement de tous les bois du Landais et de toute la dîme.

Archambaud III assiste, avec son père, à la fondation de l'abbaye de Baugerais, en 1153. Par un acte de 1184, où comparaissent Agathe, sa femme, et ses enfants, et au bas duquel ils apposent cinq croix pour signatures, il fait don à l'église du Landais de biens considérables, consistant en moulin, terres, prés, etc., en considération de quoi les moines lui ont donné, *de grâce et par charité,* quatre livres à sa femme; 0 sous à Archambaud et à Raoul, ses fils, chacun 10 sous.

Archambaud IV, ainsi que ses frères Raoul, Élie et Guillaume, sont mentionnés dans des actes de 1200, de 1208 et de 1221,

tantôt comme seigneurs d'Argy, tantôt en qualité de seigneurs de Palluau. A cette époque, les terres d'Argy et de Palluau étaient réunies dans les mêmes mains. C'est ce même Archambaud qui confirma, en 1249, les donations faites par ses prédécesseurs à l'abbaye de Baugerais dans la terre et seigneurie d'Argy, accordant toutes exceptions et ne se réservant que la haute justice pour les cas de *duel, abjuration, mutilation de membres, dernier supplice et de rapt;* qui fait aveu, en 1253, de son château d'Argy et dépendance à Jean de Prie, seigneur de Buzançais; qui est qualifié seigneur d'Argy et de Palluau, fils de Guillaume d'Argy, dans une charte de 1260, portant fondation d'un anniversaire dans l'église du Landais. — Son sceau porte un *écusson burelé, chargé d'une croix ancrée,* et a pour légende : *Archambaud d'Argé.*

Au quatorzième siècle, la terre d'Argy passe dans la maison de Brillac. Dès l'an 1324, les terres données en faveur des religieux de Baugerais par Philippe, dame d'Argy et de Prungé, sont scellées d'un sceau *parti à trois fleurs de lys d'un côté,* ce qui semble bien se rapporter aux armes de Brillac qui sont *d'azur à trois fleurs de lys d'argent.* Cependant, suivant M. de la Tramblais, nous voyons Guy de Brillac, chevalier, seigneur d'Argy, Prungé et Chabenet, dans la confirmation qu'il fit, en 1353, des dons d'Archambaud d'Argy son prédécesseur à l'abbaye de Baugerais, faire encore emploi du sceau des anciens seigneurs d'Argy, qui était *burelé de dix, de douze et de quatorze pièces, et chargé d'une croix ancrée.*

On a vu que, déjà à la fin du siècle précédent, les fiefs d'Argy et de Prungé étaient réunis sous la même seigneurie. Nous avons rapporté une charte de Raoul de Prungé, sire d'Argy, de 1288, qui en fournit la preuve. Cette possession simultanée fut continuée jusque dans le quinzième siècle : Du jeudi après la fête de Saint-André 1366, dénombrement est donné à messire Guy II de Chauvigny, baron de Châteauroux, par Guiart de Brillac, écuyer, pour raison du château de Prungé et dépendances. — Le 22 juillet 1404, Guy de Brillac, seigneur d'Argy, rend pareil aveu pour Prungé, et l'on trouve encore une sentence du 24 janvier 1407, dans laquelle ce même Guiart de Brillac prend la qualité de seigneur d'Argy et de Prungé.

Les Brillac se succèdent à Argy pendant à peu près deux siècles.

Ce sont eux qui, bien qu'à diverses reprises, ont fait construire le château que nous y admirons encore aujourd'hui et dont un vandalisme déplorable avait entrepris la démolition.

Ce château avait la forme d'un quadrilatère, compris entre quatre tours de diverses hauteurs. Les fossés larges et profonds qui l'entouraient sont comblés, et l'aile du sud a été remplacée par un bâtiment moderne. La tour de l'ouest ou le donjon est un bâtiment élevé, de forme carrée. Il est lié à la tour du nord, dite de Brillac, par un portique ouvert sur la cour d'honneur, et que surmonte une galerie ouverte aussi du même côté, disposition qui, jointe à la richesse d'ornementations de cette partie, rappelle le portique de Louis XII au château de Blois, ouvrage de la même époque. Les piliers sont chargés de nervures en spirale, en réseau, en losange, ou couverts d'arabesques, d'armoiries, d'attributs aussi élégants que variés. Les chiffres ou initiales gothiques des Brillac, semés à profusion sur les pleins de la façade, sont entremêlés d'hermines dont l'arrangement symétrique se reproduit au-dessus de chacun des cintres du portique. Les initiales, qui sont si fréquemment répétées, sont K et J (*Karolus et Jacobus*), Charles et Jacques de Brillac. Toute cette ordonnance, à l'exception de la galerie supérieure, se continuait en retour à l'intérieur de la cour. Il n'en subsiste plus de ce côté que deux ou trois arcades. Le reste a fait place à des constructions récentes.

Jacques et Charles de Brillac s'étaient appliqués à embellir cette partie du château. Les initiales de leurs noms, figurées en gothique d'une belle exécution et sculptées en relief très-prononcé sur le portique intérieur, couvrent toute la façade du nord à l'extérieur, et sont jetées comme des fleurs autour des fenêtres, sur les panneaux, sur les frontons, partout. Ces mêmes lettres forment jusqu'à cinq cordons sur la tour de Brillac, que l'on dirait de loin entourée d'inscriptions à diverses hauteurs.

Un petit oratoire était au premier étage de ce côté. Le pavé seul subsiste encore, sorte de mosaïque fort curieuse, où, parmi les arabesques entremêlées, se font remarquer plusieurs médaillons, tantôt aux armes de Brillac, avec cette légende à l'entour des caractères gothiques : *Jacques de Brillac, Charles de Brillac, Loyse de Balsac;* tantôt aux armes de Brillac et de Balsac réunies sur le même écusson. Louise de Balsac était femme de Charles de

Brillac, et celui-ci n'existait déjà plus en 1510, ce qui fixe avant cette époque la construction de cette partie du château d'Argy.

Après la famille de Brillac, la terre d'Argy passe aux familles de Pons, de Crevant, de Philippeaux de Villesavin. Le ministre d'État Le Bouthellier, marquis de Chavigny, la posséda ensuite. Paul de Beauvilliers et sa femme avaient échangé la terre des Aix-d'Angillon (Cher) avec le marquis de Chavigny pour la terre d'Argy. Nous voyons cette terre arriver ensuite en la possession des Rochechouart de Mortemart.

Cette terre a appartenu assez longtemps à la famille Douet de la Boulaye, qui avait pour régisseur M. Héreau, de Buzançais.

En 1828, elle a été achetée par M. Lamotte, ancien notaire. — En 1834, elle a été vendue à une société belge qui l'a divisée. — Le château et le parc, en tout 150 hectares, ont été acquis il y a trois ans par M. Verdier, de Clion, qui habite la construction moderne. — Il faut espérer que ces beaux restes de l'architecture du Moyen Age seront conservés par le nouveau propriétaire.

III

CHATEAU DE L'ILE-SAVARY.

Commune de Clion (Indre).

Ce château, essentiellement différent des trois autres, est du quinzième siècle. Sa masse, sa belle apparence, ses grandes dépendances nous engagent à reproduire son histoire et sa description.

Sur la place du bourg de Clion, s'ouvre une longue avenue de marronniers qui conduit au château de l'Ile-Savary.

Ce n'est qu'en arrivant à la grille du château qu'on commence à se faire une idée de cette immense construction. A gauche, le donjon, dont la base est plongée dans le fossé, s'élève majestueusement dans les airs; à droite, un double pavillon sort également des fossés; et au milieu se montre la cour d'honneur où l'on descend de voiture, après avoir passé sur un pont-levis récent.

On ne peut, de prime abord, apprécier l'importance de cet ancien manoir. Il faut le regarder sur toutes ses faces; il faut

même le considérer à distance, car on peut dire de lui ce que le spirituel Sainte-Beuve disait de Mirabeau : « *Ce n'est pas de près qu'on peut juger ces colosses.* » Il faut le parcourir dans tous ses détails. Sans cela, on ne pourrait concevoir quelles étaient les immenses ressources de la puissance féodale, et quel était son art architectural.

Bien avant la construction du château actuel, la propriété appartenait à la famille Savary, à laquelle le château doit son nom. Le mot *Ile* vient sans doute de ce que l'Indre, en baignant les fossés du château, constituait une sorte d'île. Cette famille la possédait au commencement du treizième siècle. En 1281, Jean Savary la vendit à Jeanne, dame de Mézières et de Roche Corbon. Alice de Brabant, petite-fille de Jeanne de Mézières, l'apporta en mariage en 1302, à Jean III, sire d'Harcourt. Jean VII, sire d'Harcourt, descendant de cette famille, transporta à Charles d'Anjou, comte du Maine, en 1445, entre autres propriétés, la châtellenie de l'Ile-Savary, en échange de la Ferté-Bernard.

L'importance de la terre de l'Ile-Savary fut grandement accrue sous la possession des seigneurs de Mézières, par l'adjonction des quatre prévôtés ou hautes justices de Clion, de Murs, du Tranger et de Fléré-la-Rivière. Cinq paroisses se trouvaient soumises à la juridiction du seigneur de l'Ile-Savary, car celle de Saint-Cyran du Jambot se trouvait comprise dans la prévôté de Fléré. Les habitants étaient assujettis à faire le guet au château de l'Ile en temps de guerre.

Le comte du Maine ne resta pas longtemps possesseur de la seigneurie de l'Ile-Savary; il la vendit, en 1456, à Jean le Meingre, dit Boucicault, neveu du dernier maréchal de ce nom. Boucicault, à son tour, vendit l'Ile-Savary, en 1464, à Guillaume de Varie, facteur de Jacques Cœur. Le prix fut de 40,000 louis d'or. L'acquéreur nouveau fit raser l'ancien château et construisit, sur le même emplacement, celui qui existe aujourd'hui.

Parmi les facteurs de Jacques Cœur, les de Village, les Robert, les Thierry, etc., Guillaume de Varie tenait le premier rang. Ces hommes actifs et habiles secondaient le *grand argentier* dans toutes ses entreprises. On peut juger de leur puissance, bien qu'en deuxième ligne, si l'on considère que leur chef faisait à lui seul plus d'affaires que l'ensemble des plus célèbres commerçants de

l'Italie. La Méditerranée était sillonnée des galères de Jacques Cœur; ses agents étaient répandus dans le Levant. Il se conciliait, par des présents, d'adroites concessions, et par la bonne foi dont il donnait l'exemple, la faveur de tous les princes qui se disputaient cette partie du monde. Il possédait une quantité d'immenses terres et de châteaux, soit en Berry, soit dans les provinces voisines. Il est nécessaire de se rappeler cette puissance pour concevoir celle de ceux qu'il associait à ses affaires.

Guillaume de Varie mourut en 1470, sans avoir achevé son œuvre que compléta Charlotte de Bar, sa veuve, remariée à Pierre d'Oriolle, général des finances, et, bientôt après, chancelier de France. La branche aînée des de Varie étant tombée en quenouille, un partage de l'Ile-Savary eut lieu, en 1594, entre Denise et Charlotte de Varie, filles et héritières de Jean. Denise eut le château et les prévôtés de Clion et de Murs. Elle épousa Paul Couhé de Lusignan, seigneur de la Roche-Agnet, dont elle eut un fils, Louis de Couhé, qui vendit l'Ile, en 1624, à Roger de Buade, abbé d'Obazine. Louis de Buade, comte de Frontenac et de Palluau, vice-roi du Canada, neveu de Roger, mourut sans enfants, et la terre de l'Ile passa, à titre de donation, à Madeleine Blondel d'Outrelaize, qui en fit vente ou donation, en 1706, à Jacques-Louis de Beringhen, premier écuyer du roi et chevalier de ses ordres. La fille de ce dernier apporta l'Ile à son mari, Hubert de Courtarvel, marquis du Pezé, dont elle eut une fille, marquise de Mézières, dame de l'Ile, mariée, en 1723, au marquis de Vassé. La fille de celui-ci, mariée en secondes noces au marquis de Jouffroy, a eu un fils, mort sans postérité, qui laissa la terre de l'Ile-Savary au comte de Jouffroy-Gonsans, son parent éloigné.

La terre de l'Ile-Savary a été acquise, en 1852, par M. Théodore Patureau, fils d'un riche négociant, et amateur éclairé des arts. Elle se composait de seize cents hectares, dont quatre cents de prés le long de l'Indre, seize domaines et deux moulins.

Le château de Guillaume de Varie a aujourd'hui quatre cents ans d'existence. Construit en pierres de taille, toutes de même dimension, aucune n'a bougé. Le mortier qui les réunit est resté plus dur que les pierres elles-mêmes. Le donjon, qui est isolé, est quadrangulaire; sa grande élévation était un indice de la puissance de son seigneur; les tours ont la même forme. L'aspect

du château, du côté de la prairie, est colossal; du côté de la cour d'honneur, il est rétréci. La réparation, faite du temps du comte de Jouffroy, a été loin d'être heureuse. Deux jolis escaliers, contenus dans d'élégantes tourelles et conduisant aux appartements et à la chapelle, ont été malheureusement supprimés et remplacés par une grande cage d'escalier. Les fenêtres elles-mêmes ont perdu le caractère de l'époque primitive.

M. Théodore Patureau ne s'est pas aventuré dans la réparation du château, qui se présente toujours avec ses mâchicoulis et ses meurtrières; il a conservé un pont-levis du temps qui sert d'entrée au parc. A l'intérieur, où tout est simple, il n'y a à remarquer que quelques tableaux, reste de la vente de la précieuse galerie qu'il avait formée à Bruxelles, avec un goût parfait, et dont il s'est défait à Paris en 1855. — Mais les instincts artistiques de M. Théodore Patureau se sont montrés dans les accessoires du château. Le parc a été dessiné d'une manière charmante. Les points de vue sur la tour de Châtellion, sur le château de Paray, sur le bourg du Tranger, sur le pavillon de la Crosse, où est la vigne, sur les moulins, ont été ménagés avec un art infini. Le moulin, près du château, réparé selon l'art gothique, la rivière détournée formant une nappe cristallisée devant les fenêtres, une cascade murmurante, constituent un ensemble délicieux, auquel il faut joindre la reconstruction des communs, le pavillon du concierge et l'établissement d'une belle grille, précédée d'une nouvelle place demi-circulaire.

Le château de l'Ile-Savary appartient aujourd'hui à M. Henri Patureau de Liben, fils du précédent.

IV

LE CHATEAU DU BOUCHET.

Commune de Rosnay (Indre).

De tous les châteaux de l'arrondissement du Blanc, dans le pays dit de Brenne, le château du Bouchet est le plus remarquable par son antiquité, son histoire et les familles qui l'ont habité.

De quelque côté qu'on arrive, le château se présente à la vue. De l'extrémité de la Brenne, des sources de la Claise, des crêtes du plateau dont les eaux coulent dans la Creuse ou dans l'Indre, on le voit encore. C'est le phare qui vous guide, si vous venez à vous égarer. Aucune position ne saurait se comparer à celle du Bouchet. Le château a été bâti sur le plus haut des mamelons si fréquents en Brenne. Un fossé large et profond, entaillé dans la roche vive, entoure le sommet du cône où a été placée cette vaste construction.

L'origine de la forteresse remonte à la plus haute antiquité. Sans parler des Gaulois et des Romains qui ont pu utiliser son site important, on sait que, dès les premières années du treizième siècle, ce château y fut élevé. On rasa le sommet de la butte pour en faire une plate-forme circulaire de trois cents mètres de tour. La construction forme un carré très-irrégulier. Sa façade principale est exposée au levant. Au milieu de cette façade se présente le donjon. Il mesure quatre-vingts pieds de haut et trente de large. Vers le tiers de sa hauteur et au niveau de la crête du fossé, il est percé d'une porte étroite au devant de laquelle se repliait le pont-levis. Au-dessus de la porte, on voit encore les rainures profondes où venaient s'emboiter les leviers du pont. Ce donjon forme quatre étages, dont le dernier, plus orné, était l'appartement du seigneur.

A la gauche du donjon, deux corps de logis. Le dernier, arrondi en forme de tour et percé à une grande élévation d'une longue et étroite fenêtre cintrée, servait de chapelle. A droite, au nord, une courtine massive, dont les trois angles sont fortifiés par deux tours rondes et un bastion carré. Ces constructions, percées seulement d'étroites meurtrières, offrent, dans leur ensemble, beaucoup des caractères de l'architecture militaire du treizième siècle; mais elles ont été profondément modifiées dans la seconde moitié du quinzième. C'est alors qu'on a élargi les fenêtres supérieures du donjon coupées par un meneau en croix, et couronné le sommet des murs par une galerie de mâchicoulis. Le donjon seul a conservé le parapet crénelé qui protége le chemin de ronde et les mâchicoulis. Les murailles n'ont plus que les encorbellements allongés et saillants qui supportent les créneaux.

Les façades qui regardent l'ouest et le sud ont été complétement refaites au dix-septième siècle, et les bâtiments ont été arrangés pour une grande et luxueuse habitation seigneuriale.

Le premier seigneur qu'on voit apparaître au Bouchet est Guy Sénébaud. Au mois de juillet 1205, à Chinon, il garantit au roi Philippe-Auguste la fidélité de Geoffroy de Palluau, jusqu'à la concurrence d'une somme de deux cent cinquante marcs d'argent. Au mois de septembre 1209, il engagea toute sa terre du Bouchet comme gage de la fidélité de son ami. En même temps, Guy Sénébaud et le vicomte de Brosse se portent caution de la fidélité de Garnier, seigneur du donjon du Blanc. Quelques jours plus tard, le seigneur du Bouchet, celui du donjon et quelques autres suivent le roi à Loudun, et garantissent chacun, jusqu'à concurrence de cent marcs d'argent, la promesse que fait Gaudin de Romefort, de ne pas attaquer Philippe-Auguste et de ne lui porter aucun préjudice. Guy de Sénébaud, de concert avec Étienne de Graçay, promit encore à Philippe-Auguste, en janvier 1211, à Morat, que Geoffroy de Palluau lui rendra sa forteresse chaque fois qu'il en sera requis à grande et petite force. En même temps que la seigneurie du Bouchet, Guy de Sénébaud possédait une partie de Cors, et, au mois de janvier 1212, à Paris, il déclare qu'il remettra la forteresse de « *Cours* » à la volonté du roi. Au mois d'avril 1214, à Saumur, il fournit au roi la liste de ses « pleiges » pour la maison du « *Boschet* ». La même année, à Tours, Philippe-Auguste le nomma chevalier banneret.

Le nom de Sénébaud, accompagné du titre de seigneur du Bouchet et du Blanc, se trouve sur une liste des chevaliers de Touraine. Un des derniers actes de la vie du seigneur du Bouchet fut un acte de bienfaisance : en 1218, il donna en pure et perpétuelle aumône aux frères de la milice du Temple, résidant au Blison, tout ce qu'il possédait à la Haye-Moret, dans la terre du Peux, dans celle du Baudressais, paroisses de Douadic, Lingé et Fontgombaud.

Il mourut peu de temps après, car, en 1222, Geoffroy de Palluau, son proche parent, eut la tutelle de ses enfants mineurs.

C'est à Guy Sénébaud qu'est due la fondation du château du Bouchet; c'est là qu'il avait établi le chef-lieu de ses vastes possessions. Par ses alliances, il était devenu successivement châtelain de Cors et d'une partie de l'importante seigneurie du Blanc. Ses domaines s'étendaient dès lors sur les paroisses de Fontgombaud, Lingé, Rosnay, Migné, Oulches et Saint-Cyran du Blanc.

Le successeur de Guy Sénébaud fut son fils Aimery. Ce nouveau seigneur se fit une gloire d'imiter son père dans ses largesses

envers les Templiers du Blison. En 1239, pour le salut de son âme et de celles de ses parents, il fit don à ces religieux des droits qu'il avait dans les bois du Sablon, et du droit de pacage, pour leurs hommes du village de la Jarrie; ce dernier privilége s'étendait dans tout son domaine du Blanc et du Bouchet; il permettait en outre aux religieux d'y chasser toutes sortes de bêtes.

Aimery Sénébaud laissa deux filles. L'aînée, épouse de Guy de Clérembaud, lui transmit la portion dont jouissait son père de la châtellenie du Blanc. Ce chevalier, en 1209, rendit foy et hommage à Alphonse de France, comte de Poitou, à cause de cette seigneurie. La seconde fille d'Aimery Sénébaud fut mariée à Jacquelin de Maillé, qui devint, par cette alliance, seigneur du Bouchet. Il est ainsi qualifié en 1272 : « *Jacquinilus de Bosqueto* », époque à laquelle il jura la trêve de Dieu dans l'église de Saint-Gaultier. Jacquelin mourut sans postérité, et ses fiefs passèrent à son beau-frère, Guy de Clérembaud, car ce dernier, déjà seigneur du Blanc, est encore titré, en 1283 et 1308, de seigneur du Bouchet. Guy ne jouit pas longtemps de ses riches domaines; il les laissa bientôt par sa mort en héritage à son fils Guillaume.

Guillaume de Clérembaud suivit bientôt son père dans la tombe. Il n'existait plus en 1318, car, cette année, sa veuve, nommée Aglantine, porte le titre de Dame du Bouchet.

La châtellenie du Bouchet entra alors dans la maison de Naillac, probablement par suite d'une alliance avec celle de Clérembaud. Les Naillac étaient rangés parmi les plus illustres et les plus puissants chevaliers du Berry, et leur *pennon d'azur à deux lions d'or passants* se trouva au premier rang de la mêlée dans plus d'une célèbre bataille. L'un d'eux, Hugues, avait épousé, du temps de Philippe-Auguste, une des sœurs de Hugues de Fontenilles, seigneur du Blanc. Depuis cette époque et pendant plus de quatre siècles, ils possédèrent ce grand fief, auquel ils joignaient les riches seigneuries de Gargilesse, Châteaubrun, Bridiers, Montipouret, Mondon, etc. Les uns occupèrent les premières charges à la cour, les autres s'illustrèrent dans l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Pierre de Naillac, seigneur de Gargilesse, du Blanc en partie et du Bouchet, avait épousé Héliette de Prie, dont il n'eut pas d'enfants. Il mourut vers 1368, et, l'année suivante, la seigneurie du Bouchet passa à ses héritiers, Perret et Geoffroy Doradour.

André Doradour, chevalier, fils de Geoffroy, devint, à la mort de ce dernier, seigneur du Bouchet, probablement en 1428 ; car, cette année-là, son fils aîné, Jean Doradour, porteur de sa procuration, rendit hommage pour sa châtellenie au seigneur de Châteauroux. André Doradour avait épousé Annette de Roche-Dragon, dont il eut sept enfants. L'un des fils d'André Doradour, Loïs, surnommé Sénébaud, ou Sansbaud, fut son héritier dans la seigneurie du Bouchet. Il en fit l'aveu de foy et hommage au seigneur de Châteauroux le 11 octobre 1434, et le dénombrement à la Saint-Martin de la même année. Loïs Doradour, qualifié de noble et puissant seigneur, transigea, au sujet d'une somme de 200 livres tournois, avec son beau-frère Geoffroy Taveau, chevalier, baron de Mortemer, Lussac-le-Château, etc., agissant au nom de sa femme, Marie Doradour. Loïs Doradour mourut sans postérité, probablement cette même année, et ses fiefs passèrent dans les mains de sa sœur Marie et de son beau-frère, Geoffroy Taveau.

A ses titres, Geoffroy Taveau ajouta alors ceux de seigneur et châtelain du Bouchet, Migné et Dasdé, et il rendit hommage pour ses nouveaux fiefs le 17 octobre 1451. Geoffroy II, fils de Geoffroy Ier et de Marie Doradour, épousa, vers 1462, Guyonne de Chabannais, dont il eut cinq enfants. L'aîné de ses fils, Geoffroy III, transigea en 1477, avec l'abbé de Nanteuil. Il épousa Philippe de Souza, dont il eut un fils, Charles Taveau, qui mourut sans postérité. La seigneurie du Bouchet passa alors au second fils de Geoffroy II, Lionnet ou Lyonnet, qui épousa en 1495 Jeanne Frottier. De ce mariage, naquit une fille, Renée Taveau. Renée fut fiancée le 16 novembre 1509 à *François de Rochechouart*, seigneur de Mortemart, prince de Tonnay-Charente, chevalier de l'Ordre du Roi, qui n'avait que sept ans.

Depuis l'année 1509 jusqu'à la Révolution, c'est-à-dire à peu près pendant trois cents ans, les châtellenies du Bouchet, Migné, Dasdé, restèrent en la possession de la maison de Rochechouart. Issue, vers l'an mil, de la famille des vicomtes de Limoges, celle de Rochechouart a toujours compté parmi les plus illustres de France. Elle est aussi célèbre par l'importance des titres et des fiefs qu'elle a possédés que par les hommes remarquables qu'elle a produits. Ses seigneuries étaient nombreuses en Berry. Ses armes sont : *fascé, ondé d'argent et de gueules de six pièces*, sa devise :

Ante mare ondæ. François de Rochechouart, fiancé à sept ans, avait épousé Renée Taveau. La jeune fiancée eut en dot les châtellenies du Bouchet, Migné et Dasdé, et les fiefs de Verrières et de Lussac en Poitou. François était le dixième seigneur de la branche de Mortemart. A l'âge de porter les armes, il conduisit l'arrière-ban de la noblesse du Poitou, au siége de Perpignan, et mérita, par les services signalés qu'il rendit aux rois François Ier et Henri II, d'être fait chevalier du Saint-Esprit.

Une *aventure extraordinaire*, arrivée à Renée Taveau, femme de François de Rochechouart, fit grand bruit par toute la France. Tombée en léthargie, on la crut morte. Un domestique, qui avait remarqué à l'un de ses doigts un magnifique diamant, s'introduisit pendant la nuit dans le caveau funéraire, et ouvrit le cercueil pour s'emparer du bijou. Mais, tout à coup, à la grande épouvante du larron, la morte le repoussa, se dressa debout au milieu de la bière, puis, traînant après elle son linceul, gagna son logis et vécut ensuite de longues années. Le valet, bien que par sa mauvaise action il eût sauvé la vie à la châtelaine, fut conduit au terrier de justice et pendu.

François de Rochechouart eut deux filles et un fils; le dernier, René, baron de Mortemart, etc., s'illustra par sa bravoure et ses glorieux services. On l'a vu tout jeune au siége de Perpignan, et depuis il resta toujours armé pour le service du roi. Il se trouva au siége d'Épernay, à la défense de Metz en 1552, à Hesdin où il fut pris les armes à la main. A l'attaque de Vulpian, il commandait cent gentilshommes et emporta d'assaut la ville basse; il se distingua à la prise de Calais, de Bourges, de Poitiers, de Rouen, de Saint-Jean-d'Angely et de Lusignan; il combattait au premier rang de l'armée du Roi aux batailles de Saint-Denis, de Jarnac, de Montcontour, en 1569.

A ce dernier combat, le maréchal de Tavannes fut tellement émerveillé du brillant courage et de l'habileté militaire du baron de Mortemart, qu'il voulut faire alliance avec lui. En effet, l'année suivante, il lui donna en mariage sa fille Jeanne de Saulx.

René de Rochechouart avait servi sous cinq rois : Charles IX le fit chevalier de son Ordre, et Henri III, en 1580, lui donna le collier du Saint-Esprit. Ce grand homme mourut le 16 avril 1587, âgé de soixante et un ans, et fut inhumé aux Cordeliers de Poitiers. Il laissait neuf enfants.

Deux ans après sa mort, profitant sans doute du veuvage de Jeanne de Saulx et du jeune âge de ses enfants, un sieur Beauvoisin, à la tête d'une troupe de bandits, s'empara par surprise du château du Bouchet, le jour de Saint-Hilaire (15 janvier 1589). Pendant sept semaines qu'il fut maître de la place, il fit main basse sur tout ce qu'il put piller. Il fit emporter les meubles, le linge et tous les objets de prix. Les habitants des environs avaient transporté dans l'enceinte de la forteresse leurs meubles et tout ce qu'ils avaient de précieux, car chacun cherchait à se mettre à l'abri des ligueurs qui tenaient la campagne ; rien n'y fut épargné. Il ne fallut rien moins que l'intervention de Henri IV, pour mettre fin à cet odieux pillage. Pendant son séjour au Blanc, cédant aux supplications de la veuve de René de Rochechouart, ce prince se mit en devoir d'assiéger le château du Bouchet, et d'en chasser Beauvoisin. Celui-ci n'attendit pas une attaque de vive force, et prit la fuite avec tous ses suppôts ; mais il eut soin auparavant de livrer aux flammes tout ce qu'il ne put emporter, entre autres un grand nombre de coffres pleins des titres et des papiers du château. Plus tard, ce brigand fut condamné, à Poitiers, à avoir la tête tranchée.

Gaspard de Rochechouart succéda à sa mère dans les châtellenies du Bouchet, Migné et Dasdé. Il servit avec éclat sous les rois Henri III et Henri IV. En 1600, il épousa Louise, comtesse de Maure, fille de Charles, comte de Maure et de Diane d'Essart. Quelques années avant sa mort, qui arriva le 25 juillet 1643, il avait donné partage à ses deux fils, Gabriel et Louis.

Gabriel, l'aîné, devint premier gentilhomme de la Chambre, en 1630, et chevalier des Ordres du roi en 1633. Il obtint de Louis XIV l'érection du marquisat de Mortemart en duché-pairie, par lettres du mois de décembre 1650; enfin, il fut nommé gouverneur de Paris en 1669. En conséquence du partage fait par Gaspard de Rochechouart entre ses fils, Louis le second devint seigneur du Bouchet, Migné et Dasdé, et comte de Maure, de Montulais, de Beaumont-le-Roger et autres places. Dans un titre de 1668, il est qualifié de chevalier des Ordres du Roi, son conseiller d'État et privé, grand sénéchal de Guyenne. Il épousa Anne Dony d'Attichy, dont il n'eut pas d'enfants. Louis de Rochechouart soutint un long procès contre l'abbé de Saint-Cyran, Martin de Barcos, neveu et successeur du fameux Duvergier de Hauranne. Il mourut le 9 novembre 1669,

à Essay, près d'Alençon. Ses fiefs retournèrent à son frère aîné, Gabriel de Rochechouart. Celui-ci mourut le 26 décembre 1675. Il avait épousé Denise de Grandseigne, fille de Jean, seigneur de Marcillac, qui lui avait donné un fils et trois filles. C'est de cette époque que date la grande illustration du château du Bouchet.

Louis-Victor de Rochechouart, duc de Mortemart et de Vivonne, prince de Tonnay-Charente, marquis de Maigné et d'Everli, baron de Bray-sur-Seine, etc., né en 1636, était l'aîné des enfants de Gabriel de Rochechouart. Il servit comme maréchal de camp à la prise de Gigéri, en Afrique, en 1664; à celle de Douai, en 1667, et au siége de Lille, l'année suivante. Sa valeur le fit choisir pour conduire la flotte française au secours de Candie, avec le titre de lieutenant général ès mers et armées du Levant, puis de vice-roi de Sicile. Il ne se distingua pas moins pendant la guerre de Hollande, en 1672, où il reçut une blessure dangereuse. Enfin, le bâton de maréchal de France, le gouvernement de Champagne et de Brie, la place de général des galères, furent la récompense de ses talents et de son brillant courage.

Gabrielle, l'aînée des trois sœurs de Louis-Victor, fut mariée, en 1665, à Claude-Léonor de Damas, marquis de Thianges. C'était une femme altière et impérieuse qui abandonna son mari pour s'attacher entièrement à la fortune de sa sœur, madame de Montespan. Elle avait un grand crédit sur l'esprit de Louis XIV et le conserva même après la disgrâce de sa sœur. Elle mourut, en 1698, dans un magnifique logement du palais de Versailles, où les enfants du roi et de sa sœur, qui l'aimaient et la craignaient, la visitaient continuellement.

La seconde sœur, Françoise-Athénaïs, née en 1641, fut connue d'abord sous le nom de mademoiselle de Tonnay-Charente. Sa beauté la rendit moins célèbre encore que le caractère de son esprit, vif, naturel et plein de grâce. Recherchée par les plus grands seigneurs, elle fut mariée, en 1663, à Henri-Louis de Gondrin de Pardaillan, marquis de Montespan. Sa vie est trop connue pour qu'il soit besoin d'en parler. Elle mourut aux eaux de Bourbon-l'Archambault, le 27 mai 1707.

La troisième sœur était l'abbesse de Fontevrault, Marie-Madeleine-Gabrielle, l'un des plus beaux esprits du dix-septième siècle. Elle avait le génie propre à toutes les sciences et à toutes les

langues. Elle mourut le 15 août 1704, à cinquante-neuf ans, laissant un grand nombre d'écrits en manuscrits.

Dans une des salles du château du Bouchet, un tableau, entouré d'ornements en chêne sculpté, et formant le trumeau d'une haute et vaste cheminée, représente, dans leur jeunesse, et peintes par elles-mêmes, les trois dames dont il vient d'être question. L'aînée, en robe blanche, est à demi couchée au pied d'un arbre; la seconde, debout, vêtue de bleu, avec une ceinture rouge, un carquois sur l'épaule et un arc à la main, présente une rose à sa sœur; au milieu du tableau, et au second plan, la plus jeune, en corsage rouge et robe bleue, contemple en souriant cette scène champêtre et naïve. Deux autres peintures seraient le fruit des loisirs de la marquise de Montespan, durant les fréquents séjours qu'elle faisait au château du Bouchet.

Louis-Victor de Rochechouart portait le nom de duc de Vivonne. Pendant son expédition dans le Levant, il rendit les plus grands services à la cause de la civilisation menacée par les Turcs. Aussi le pape Clément IX, entre autres faveurs, lui permit de joindre, dans son écusson, les armes de l'église à celles de sa maison. Vivonne accueillit avec honneur une distinction aussi flatteuse et s'empressa de modifier dans ce sens son blason. On trouve une preuve de la concession papale dans de magnifiques plaques qui garnissent les cheminées du Bouchet. Là, les fasces ondées des Rochechouart sont accompagnées en chef de deux clefs en sautoir surmontées de la tiare pontificale. Ces plaques en fonte sont de véritables objets d'art. L'une représente, au milieu de rinceaux et de feuillages, deux anges soutenant un écu ovale sommé de la couronne ducale, et posé sur les deux bâtons croisés de maréchal de France. Au bas de l'écu, pendent les croix de Saint-Michel et du Saint-Esprit. Sur les autres plaques, les anges sont remplacés par des feuillages et des lambrequins.

La porte d'entrée, qui donne accès dans le grand vestibule, est surmontée par les armoiries des Rochechouart. L'écu repose sur deux grandes palmes croisées; il est accompagné de la couronne ducale et des deux colliers de Saint-Michel et du Saint-Esprit, dont les insignes pendent de chaque côté de la pointe. A l'entour, la pierre, restée saillante, indique que l'ornementation n'a pas été achevée et qu'on devait sculpter aussi les tenants de l'écu, et, dans

le fond, en draperie, le manteau fleurdélysé des pairs de France.

Louis-Victor de Rochechouart mourut le 15 septembre 1683. Il avait épousé, en 1665, Antoine-Louise de Mesme, fille de Henri de Mesme, second président au Parlement de Paris. De cette union naquirent plusieurs filles et un fils, Louis de Rochechouart, marié, en 1679, à Marie-Anne-Colbert, fille de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, secrétaire et ministre d'État, comme l'avait été son père, le grand Colbert.

Depuis cette époque jusqu'à la Révolution, l'histoire des ducs de Mortemart n'offre aucun fait intéressant qui se rapporte au château du Bouchet. Ces seigneurs, à la longue, n'habitèrent plus que passagèrement le château, et cette magnifique demeure ne fut plus pour eux qu'un somptueux rendez-vous de chasse. Ils entretenaient là un nombreux équipage de vénerie, commandé par un officier qui s'intitulait capitaine des chasses. Après Versailles, leur demeure de prédilection était le château de Mortemart, situé sur les confins du Poitou et du Limousin. Quelques années avant la Révolution, le château du Bouchet fut complétement abandonné, et l'on transporta son mobilier à Versailles ou à Mortemart.

En 1793, la nation s'empara des trois châtellenies du Bouchet, Migné et Dardé, comme biens d'émigrés. Les terres de ce vaste domaine furent divisées en plus de cent lots. Une cinquantaine d'acquéreurs se présentèrent, et presque tout fut vendu à la barre du tribunal de Châteauroux, les 6 et 7 juin, 6 août 1794, 28 octobre 1795 et 20 septembre 1796. Le prix des différentes adjudications dépassa un million, lequel payé en assignats se réduisit, sur la fin, à une somme insignifiante. Quelques rares lambeaux, restés sans acheteurs, furent restitués, sous la Restauration, au duc de Mortemart, qui s'en défit aussitôt. Ce seigneur, le dernier de la branche ainée et ducale de Rochechouart, est devenu l'une des célébrités de Berry, par son long séjour dans notre province et par la restauration magnifique qu'il a faite du château de Meillant.

Nous avons fait la description de l'aspect général du château du Bouchet; nous croyons devoir mentionner, en outre, les modifications qui y furent apportées par la famille de Rochechouart.

La main du temps avait passé sur les murailles; elles avaient aussi souffert de différents assauts, car les créneaux ébréchés, les meurtrières élargies et dégradées attestent les injures de la guerre.

Enfin, les dévastations et l'incendie, causés en 1589, par le capitaine Beauvoisin, avaient probablement rendu inhabitables certaines parties de l'édifice. L'aspect et la destination de la moitié du château furent entièrement modifiés d'après le goût régnant alors. On n'avait plus besoin d'épaisses murailles, de hautes courtines flanquées de tours et percées à peine de rares et étroites ouvertures, plus propres à la défense qu'à une habitation commode. Une réforme complète s'était faite au dix-septième siècle. La politique inflexible de Richelieu avait mis à néant les coutumes brutales de la féodalité. On respecta toute la portion de l'est, restaurée au quinzième siècle par les Taveau; mais, à la place des vieux remparts devenus inutiles, on bâtit au sud deux grands pavillons, avec rez-de-chaussée, et un étage contenant quatre vastes chambres, la chapelle et des dégagements. A l'ouest, on conserva une galerie voûtée, longue de trente mètres, servant primitivement de salle des gardes ou de caserne. En avant, du côté de la cour, on lui adossa un vaste corps de logis, se courbant en forme d'arc brisé. Le centre de cette construction, sans caractère et sans élégance, est occupé par un haut vestibule, où prend naissance l'escalier principal; à droite et à gauche, sont disposées de grandes salles. L'étage supérieur continue celui des pavillons; il renferme plusieurs chambres et un énorme salon, où plutôt une galerie de sept mètres de large sur vingt de long. Cette pièce, la plus importante du château, est éclairée par huit grandes fenêtres; quatre s'ouvrant sur la cour et quatre sur une terrasse au-dessus de la salle des gardes. C'est de cette terrasse, qui a plus de quarante mètres de longueur, et des fenêtres du pavillon que la vue s'étend à plus de dix lieues et que l'on peut contempler un des plus magnifiques panoramas. Tous les appartements du Bouchet sont de dimensions colossales; les fenêtres sont dans les mêmes proportions. Aujourd'hui ces salles démeublées et vides respirent la tristesse et l'abandon; mais quand elles étaient ornées de somptueuses tentures, d'un riche mobilier, elles devaient avoir un aspect plein de dignité.

Ce château ruiné appartient aujourd'hui à la famille Héraut du Blanc; à peine une ou deux chambres sont-elles habitables. Ce n'est plus qu'un objet de curiosité.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président.

M. JULES FERRY, président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. A. KAEMPFEN ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. GUSTAVE OLLENDORFF, chef du bureau des Musées et des Expositions.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

MM. ARAGO (ETIENNE), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (PHILIPPE), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (DE), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

MM. CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.
CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la Manufacture de Sèvres.
CLÉMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.
GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue Fénelon, 13.
HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.
LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur de la comptabilité générale au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, rue d'Amsterdam, 21.
LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.
LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.
MANTZ (Paul), O✻, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.
MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.
SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de l'*Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. ABOUT (Edmond), O✻, critique d'art, rue de Douai, 6.
BALLU (Roger), inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.
BARDOUX, ancien député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (Georges), C✻, critique d'art, rue Legendre, 8.
BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Bremontier, 9.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

MM. CHIPIEZ, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (VICOMTE HENRI), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (PAUL), O✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, G✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✻, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.

LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.

MILLAUD (EDOUARD), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✻, architecte de la ville de Paris, rue Vaneau, 29.

NUITTER, ✻, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (COMTE D'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (ÉMILE), C✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (AMBROISE), GO✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, O✻, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

MEMBRES NON RÉSIDANTS ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER.	M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*
ALPES-MARITIMES. . .	M. Chabal-Dussurgey, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*
AUBE	M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*
BOUCHES-DU-RHONE. .	MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*
	Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*
	Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*
CALVADOS.	MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*
	Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*
CORSE.	M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*
DORDOGNE	M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*
DOUBS.	M. Castan (Auguste), ✵, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*
EURE-ET-LOIR.	M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*
GARD	M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE. . . . . MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant.*
Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant.*
Marionneau, *correspondant.*

HÉRAULT. . . . . M. Michel (Ernest), ✻, conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant.*

INDRE-ET-LOIRE. . . . M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant.*

LOIRET. . . . . MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant.*
Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant.*
Edmond Michel, ✻, *membre non résidant.*

MAINE-ET-LOIRE. . . . MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant.*
Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant.*

HAUTE-MARNE. . . . . M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant.*

MAYENNE. . . . . M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant.*

MEURTHE-ET-MOSELLE. M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant.*

NORD . . . . . MM. Houdoy (Jules), ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant.*
Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant.*
Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant.*

RHONE. . . . . MM. Rondot (Natalis), O✻, à Lyon, *membre non résidant.*
Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant.*
Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant.*
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon, *correspondant.*
Georges (G.), architecte, à Lyon, *correspondant.*

Seine-et-Oise.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1883

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869 — O. I. Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

LE BRETON (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

MARIONNEAU, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

VIDAL (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fauconneau-Dufresne, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre

du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. — Arrêté du 31 mars 1883.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1882.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE. . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS. . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX. . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'Émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper. . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

BORDEAUX . . . . . Société archéologique de la Gironde
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

MONTPELLIER . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

TOURS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

LONS-LE-SAULNIER. . Société d'Émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

DAX . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

LE PUY. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

NANTES. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

ORLÉANS . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers.	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise.*

MARNE

Chalons.	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

LAVAL . . . . . Société des Arts réunis de la Mayenne.
— . . . . . Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY . . . . . Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
— . . . . . Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

NEVERS. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

LILLE. . . . . Commission historique du département du Nord.
CAMBRAI . . . . . Société d'Émulation.

OISE

BEAUVAIS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

ALENÇON . . . . . Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des antiquités départementales.
— . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

BELFORT . . . . . Société belfortaine d'Émulation.

RHONE

LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

LE MANS. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

CHAMBÉRY . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

MEAUX . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
PROVINS. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
ELBEUF. . . . . Société industrielle.
HAVRE (LE) . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

ROUEN . . . . . Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société artistique de Normandie.

TARN

ALBI . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

MONTAUBAN. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

DRAGUIGNAN. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
TOULON. . . . . Académie du Var.

VENDÉE

LA-ROCHE-SUR-YON. . Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

POITIERS . . . . . Société des archives historiques du Poitou.
— . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

LIMOGES . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

SAINT-DIÉ. . . . . Société philomathique vosgienne.
ÉPINAL. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, président de la séance du mercredi 28 mars 4
Communications et lectures 7
Séance du vendredi 30 mars (présidence de M. Edmond About) . . 10
Communications et lectures 10
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 13
Séance générale du 31 mars 31
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 32
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 39

MÉMOIRES LUS EN SÉANCES PUBLIQUES.

I. Une page de l'histoire du théâtre. — M. A. Durieux . . . 43
II. Note sur une ancienne copie de la *Cène* de Léonard de Vinci. — M. J. Roman 58
III. Le groupe de Tuby de l'église paroissiale de Sceaux. — M. Victor Advielle. 65
IV. Recherches artistiques en Lorraine. — M. Albert Jacquot. 69
V. Note sur une découverte à Bléville d'anciennes monnaies en or. — M. Émile Letellier 77
VI. Auguste Martin, architecte. — M. E. Parrocel. 81
VII. L'opinium des maistres d'œuvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpentier maistre d'œuvre de la cherpenterie de Gisieulx. — M. Célestin Port 103
VIII. De l'initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art. — M. Francis Jacquier. 106
IX. Utilité d'un enseignement dans les écoles normales de dessin, de procédés de dessin propres à la transformation immédiate des œuvres originales en clichés typographiques. — M. Léon Vidal. 112

Pages.

X. Une Exposition d'art ancien et d'art industriel à Cholet. — M. Delhumeau 120
XI. Le portrait du président Richardot au Musée du Louvre, restitué à Rubens. — M. Auguste Castan 126
XII. Note sur les anciennes églises du diocèse d'Embrun. — M. l'abbé P. Guillaume 143
XIII. Sur un reliquaire de Gervais Tressard, orfévre, des Gouaches de Gabriel Raveneau, une Vierge en ivoire et des tableaux de Boucher et de Jean-Baptiste Huet. — M. Tancrède Abraham 168
XIV. Peintures murales de l'école de Fontainebleau découvertes à Gisors. — M. Gaston Le Breton. 174
XV. Documents inédits sur les travaux des sculpteurs Verberckt et Francin pour la place Royale de Bordeaux, de 1733 à 1751. — M. Charles Marionneau 184
XVI. Matériaux pour servir à l'histoire de la Céramique. — M. Th. Lhuillier 193
XVII. Châteaux du bas Berry. — M. Fauconneau-Dufresne. . . 218

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 243
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 243
§ II. Section de l'Enseignement. 244
II. Membres non résidants et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 246
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 249
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1883 252

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 870 04

30 F81 1883

France - Min.de l'instr.publique...

Reunion des sociétés des beaux-arts

DATE	ISSUED TO

30
781
1883

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Procès-verbaux des séances 3

Discours de M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, président de la séance du mercredi 28 mars 4

Communications et lectures 7

Séance du vendredi 30 mars (présidence de M. Edmond About) . . 10

Communications et lectures 10

Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 13

Séance générale du 31 mars 31

Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 32

Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 39

MÉMOIRES LUS EN SÉANCES PUBLIQUES.

I. Une page de l'histoire du théâtre. — M. A. Durieux . . . 43

II. Note sur une ancienne copie de la *Cène* de Léonard de Vinci. — M. J. Roman 58

III. Le groupe de Tuby de l'église paroissiale de Sceaux. — M. Victor Advielle. 65

IV. Recherches artistiques en Lorraine. — M. Albert Jacquot. 69

V. Note sur une découverte à Bléville d'anciennes monnaies en or. — M. Émile Letellier 77

VI. Auguste Martin, architecte. — M. E. Parrocel. 81

VII. L'opinium des maistres d'œuvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpentier maistre d'œuvre de la cherpenterie de Gisieulx. — M. Célestin Port 103

VIII. De l'initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art. — M. Francis Jacquier. 106

IX. Utilité d'un enseignement dans les écoles normales de dessin, de procédés de dessin propres à la transformation immédiate des œuvres originales en clichés typographiques. — M. Léon Vidal. 112

Pages.

X. Une Exposition d'art ancien et d'art industriel à Cholet. — M. Delhumeau 120
XI. Le portrait du président Richardot au Musée du Louvre, restitué à Rubens. — M. Auguste Castan 126
XII. Note sur les anciennes églises du diocèse d'Embrun. — M. l'abbé P. Guillaume 143
XIII. Sur un reliquaire de Gervais Tressard, orfévre, des Gouaches de Gabriel Raveneau, une Vierge en ivoire et des tableaux de Boucher et de Jean-Baptiste Huet. — M. Tancrède Abraham 168
XIV. Peintures murales de l'école de Fontainebleau découvertes à Gisors. — M. Gaston Le Breton. 174
XV. Documents inédits sur les travaux des sculpteurs Verberckt et Francin pour la place Royale de Bordeaux, de 1733 à 1751. — M. Charles Marionneau 184
XVI. Matériaux pour servir à l'histoire de la Céramique. — M. Th. Lhuillier 193
XVII. Châteaux du bas Berry. — M. Fauconneau-Dufresne. . . 218

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 243
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 243
§ II. Section de l'Enseignement. 244
II. Membres non résidants et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 246
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 249
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1883 252

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.